Susan Aparecida de Oliveira

Guerra do Contestado: *mímesis* e políticas da memória

Ilha de Santa Catarina

Agosto/2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Guerra do Contestado: *mímesis* e políticas da memória

Susan Aparecida de Oliveira

Orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

Ilha de Santa Catarina

Agosto/2006

Aos meus amigos,
próximos, distantes, visíveis, invisíveis, familiares, desconhecidos, filosóficos, espirituais, de fé, de lutas, de caminhada e de esperança.
Em especial, às minhas filhas Isis e Sophia e ao meu filho Ángel, a quem espero oferecer o aprendizado da amizade.

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata a todas as pessoas que, do seu modo, tornaram possível a realização desse trabalho.

Agradeço ao CNPq e CAPES, pela inestimável ajuda financeira neste último ano e meio, sem a qual não poderia ter concluído a pesquisa.

Agradeço a confiança e o respeito de Alai Diniz durante os oito anos de convívio, desde o mestrado.

Agradeço a Romário Borelli e Antonio Cunha, que me receberam tão gentilmente e confiaram a mim os textos das suas peças teatrais.

Agradeço aos bibliotecários da UFSC, do CEART e FAED da UDESC e da Universidade do Contestado de Campos Novos.

Quero também deixar registrado o profundo agradecimento aos professores do Curso de Pós-graduação em Literatura, Tânia Regina Oliveira Ramos, Claudia Lima Costa, Sônia Maluf, Simone Schmidt, João Hernesto Weber e Cláudio Alano Cruz, pela sua generosidade, pelo inestimável valor dos seus ensinamentos, pelo estímulo, pelas críticas e pela ética com que conduzem o seu trabalho.

Agradeço a Ana Maria Bueno dos Santos, médica e amiga, que me ofereceu cuidado, compreensão e carinho para superar momentos difíceis.

Agradeço a três mulheres muito especiais: Sônia, Márcia e Silvia, minhas irmãs, pelo desmedido apoio e solidariedade. Enfim, agradeço ao amor que recebi de toda a minha família.

Especialmente: Obrigada, pai. Obrigada, mãe.

"Pois, meus senhores, a veneração é comunicativa. Depois da narrativa dos feitos indeléveis desse pobre mortal como eu, que não tinha uma enxerga tão nova como o meu poncho-pala, nem uns pés tão rápidos e firmes como os do meu bucéfalo, mas que possuía o prestígio e a confiança de uma população ordeira e grata aos seus benefícios – eu me senti pequenino, vazio de glórias e de idéias; e incendiado pelo mal-estar da miragem por péssimos caminhos, como um crente, cheio de fé, ardente, indigno, perdido o bom humor, desci do burrico, dobrei o dorso e de joelhos meti a boca dentro da fonte milagrosa...morto de sede!

Foi uma ressurreição!"

A água santa, relato sobre o monge João Maria

SUMÁRIO

Capítulo 3: Fetiches, fantasmas

Capítulo 4: Teatro e memória

RESUMO

O presente trabalho sobre a Guerra do Contestado (1912-1916) discute usos do passado relacionados a este evento, através da distinção entre a política da memória pública, de caráter oficial, e a política da memória coletiva, de caráter popular. A memória pública e a memória coletiva têm características, interesses e finalidades distintas e encaminham estratégias narrativas e políticas de representação diferenciadas. Procurou-se enfatizar as características e condições de produção da memória coletiva e, sendo assim, o imaginário e a oralidade são tratados com interesse especial, assim como o teatro. A idéia de *mímesis* e seus desdobramentos conceituais, relacionados às políticas de formação cultural e de representação identitária, é trabalhada como perspectiva de análise em vários pontos, mas norteia o trabalho como um todo, agregando e congregando os temas desenvolvidos. Por fim, a intenção que anima o presente trabalho é elaborar uma interpretação da cultura sertaneja do Contestado sob os pressupostos de que suas características culturais consideradas típicas ou exóticas são constituintes do acervo colonial universalizado e transculturado.

ABSTRACT

The present paper on The '*Contestado War'* (1912-1916) discusses perceptions from the past related to this event, through the distinction between public political memory, which is of official character, and collective political memory, of popular character. Public memory and collective memory have distinct features, interests and purposes and they lead to differentiated narrative strategies and policies of representation. There has been an emphasis on the characteristics and conditions of collective political memory production, therefore the imagery and oral processes as well as the theater, are treated with special interest. The idea of *mimesis* and its conceptual unfolding related to the political and cultural formation and identity representation is treated as a perspective of analysis in several aspects, but it guides this paper as a whole, aggregating and congregating de themes developed. Finally, the motivating force behind this paper is the desire to elaborate an interpretation of the country culture of 'The Contestado' under the assumptions that its cultural characteristics, which are considered typical or exotic, are in fact, part of the universalized and *transcultured* colonial collection.

INTRODUÇÃO

Embora a cultura oral do Contestado seja o meu principal interesse no presente estudo, o propósito aqui não é enfocar o evento de fala como tal, mas de observar a oralidade articulada pela escrita que pretende apresentar e representar a Guerra do Contestado e a sua memória. A oralidade, na forma como a tratarei me permitirá discutir alguns aspectos da própria estruturação do saber e da memória oficial sobre a Guerra e perceber como se dá a subordinação da cultura oral sertaneja por essa estrutura de saber-poder. Portanto, os problemas relativos à oralidade que apresentarei são, sobretudo, constituídos a partir dos elementos observados no *corpus* que compreende as narrativas escritas da Guerra do Contestado, ou seja, são entendidos como políticas de representação. Estes serão, fundamentalmente, os temas fundamentais, nos quais procurarei mostrar que a constituição oral da cultura sertaneja é o grande elemento perturbador e inapreensível pela cultura oficial, e não apenas por ser a cultura sertaneja predominantemente oral (evocando a dicotomia escrita-oralidade), mas por ela não se opor e sim partilhar de todo o processo mimético de ocidentalização.

Outro interesse que motiva este trabalho está intrinsecamente relacionado ao aspecto da representação da cultura e diz respeito à política da memória pública da Guerra, aquela que se faz visível em obras, imagens e monumentos como “lugares de memória”, segundo a denominação precisa de Pierre Nora. Cada lugar de memória é um lugar onde o discurso da história oficial está presente, por isso, evito, deliberadamente, afirmar que há um sujeito de memória como sujeito do conhecimento. Tal sujeito apriorístico não corresponde ao ato de rememorar, pois a memória é uma faculdade estruturante da subjetividade tanto individual como coletiva. E, nesse sentido, é preciso distinguir a política da memória pública, com a produção de lugares de memória, daquela memória coletiva realizada no fluir das relações sociais, cuja base é predominantemente oral. Entretanto, as duas memórias existem, no caso do Contestado, em constante tensão, quase sempre uma tensão invisível porque a memória pública trabalha com o intuito de incorporar e substituir a memória coletiva. Essa relação substitutiva possibilita pensar os usos do passado pela memória pública e os efeitos que são por ela desencadeados na

compreensão da Guerra do Contestado e, sobretudo, na percepção da cultura sertaneja.

Essas duas vias que percorro no presente estudo coincidem no ponto de encontro entre o sistema de escrita e o sistema de memória e encaminha as perspectivas teóricas para um trabalho que visa enfatizar a natureza política desse encontro, como se destaca no título. Particularmente, no meu posicionamento busco me manter dentro da proposta de pensar filosoficamente a política. Segundo Alain Badiou, é preciso pensar filosoficamente a política a partir das experiências excepcionais e, especialmente, no caso da América Latina, ele destaca a importância de observar atentamente movimentos como o de Chiapas no México e o Movimento dos Sem Terra no Brasil. [1] Seguindo essa postura, procuro encarar também o movimento social dos sertanejos do Contestado como uma experiência excepcional e única, porque ele travou no início de século XX um intenso combate contra a ordem vigente fundado no sentimento de comunidade, num forte senso de justiça e visando a ações concretas no âmbito do enfrentamento contra o Estado, mas que oferece elementos para realizar aquilo que Badiou define que seja a tarefa de uma filosofia que "pense o pensamento" e mostre "o valor universal, a verdade eterna destes pensamentos e destas ações locais e frágeis" [2], mas que, ao mesmo tempo, produzem uma série de rupturas muito particulares com a modernidade. Rupturas estas que afloram em suas conjunturas, mas não se esvaecem no tempo e, portanto, cabe acrescentar também, o que enfatiza o filósofo: "É necessário pensar filosoficamente estas rupturas políticas, quer elas sejam do passado ou de hoje." [3]

A palavra *mímesis* está destacada no título, por ser a idéia norteadora da discussão teórica, pensada na tradição da *Poética* e da *Retórica*, mas relacionada aos temas focalizados nos textos sobre o Contestado. Assim, a idéia de *mímesis* perpassa o trabalho como um todo, pois aparece desenvolvida, comentada ou relacionada ao longo dos quatro capítulos. No primeiro, a *mímesis* aparece como discussão central relacionada aos relatos sobre os monges do Contestado. No capítulo dois, surge mais como o preceito educativo radicado na poética carolíngia e na idéia de *ethos* do guerreiro do Contestado. Nos capítulos quatro e cinco, respectivamente, a *mímesis* surge na relação estabelecida entre os objetos de museu e

---

[1] BADIOU, Alain. "O que é pensar filosoficamente a política?". In : GARCIA, Célio (org.) Conferências de Alain Badiou no Brasil. Trad. Célio Garcia. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp.89-96.
[2] Idem, ibidem, p. 95.
[3] Idem, ibidem, p.94.

a memória oficial da Guerra e na representação teatral da memória dos vencidos. A idéia de *mímesis* se coloca, também, como definição para o processo político-pedagógico colonial de implantação cultural – como *imitatio* -, e de resignificação dos códigos, simbolismos e signos coloniais através da transculturação.

No projeto inicial de tese, eu usava o termo transculturação no título, mas resolvi destacar a idéia de *mímesis* porque os processos de transculturação na América Latina, na acepção de Ángel Rama (que aplicou à literatura o termo do antropólogo cubano Fernando Ortiz), se originam de uma relação particular com a cultura colonial cujo projeto de implantação estava ligado ao sentido renascentista (e platônico) de *mímesis* como *imitatio*. A *Paidéia* grega foi o modelo político e pedagógico da Conquista da América, mas há no movimento da cultura latino-americana uma grande potência transculturadora que opera sobre o imaginário colonial e a idéia de transculturação de Rama desenvolve um sentido de *mímesis* não platônico que permite perceber a constituição do *ethos* barroco do colonizado.

Ao longo do trabalho a idéia de *mímesis* foi bastante instigante para observar a relação estabelecida entre os relatos orais sobre os monges e a busca da verdade histórica através da biografia. Para Platão, como se sabe, o relato era uma variação permitida da *mímesis* por causa da sua característica diegética, a qual confere ao relato a condição de história. Contudo, contemporaneamente, Michel de Certeau introduz a perspectiva de que os relatos, precisamente por serem diegéticos são transgressores para a historiografia. Investigar essa relação e a mudança de perspectiva será um dos meus objetivos configurado no capítulo 1. Nesse primeiro capítulo, observarei que os relatos dos monges podem ser de fato, entendidos como transgressores na sua relação com a historiografia porque apontam a existência de um outro observatório do processo cultural que mostra uma visão diferente do Contestado, para além da territorialidade que se apresenta nos discursos oficiais. Considerando a existência dos relatos das passagens dos monges pela região do Contestado, procurarei mostrar que se trata de uma cultura desterritorializada, lembrando que a desterritorialização é também uma característica importante da cultura barroca, como afirma Gilles Deleuze. Assim, os monges do Contestado, aparecem em sua peregrinação reunindo o imaginário colonial à longínqua tradição monástica, bem como unindo em seu trajeto pelas províncias sulinas, pelo Uruguai e pela Argentina, as culturas locais no Cone Sul.

A territorialidade que marca as visões oficiais da Guerra do Contestado está subentendida na discussão que a acompanha desde o seu nome: Contestado. Essa foi a denominação do território disputado entre Brasil e Argentina e, depois, tendo ganhado a causa o Brasil. O território passou a ser objeto de litígio entre Paraná e Santa Catarina. No período da Guerra esse território litigiado foi definido como "cenário da Guerra" e os primeiros mapas mais detalhados foram produzidos pelos militares dentro da idéia de cercamento aos redutos. A disputa jurídica e a guerra geraram as primeiras representações do Contestado e imprimiram a marca da territorialização geopolítica que acompanha os discursos até hoje.

No capítulo 2, discutirei a idéia de *ethos*, tendo em vista que o *ethos* é sempre um atributo do outro, é um falar do outro e, assim, além de ser uma categoria narrativa, passa a ser também, uma categoria chave para as políticas de identidade. O jagunço é uma figura que emblematiza importantes definições do modo de ser e de agir dos combatentes do movimento sertanejo do Contestado, especialmente pela sua relação explícita com a História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França. A figura "típica" do guerreiro do Contestado é constituída discursivamente, como definidora de uma identidade e se acha concentrada na essencialização da categoria de *ethos,* como descrição de modos, hábitos e costumes do outro. Esse sentido essencializado de *ethos* como descrição de um hábito, modo ou costume, esconde um processo em que a *mímesis* é a base da formação histórica e cultural. Definir o *ethos* do jagunço do Contestado leva para além essa base identificatória do *ethos* como discurso, trazendo a *mímesis* para a teatralidade da cultura.

No capítulo 3, o foco é a disjunção entre a política de memória oficial, relacionada ao caráter fetichista e substitutivo dos objetos e a memória coletiva, traumática e silenciosa dos sobreviventes do Contestado, destacando os usos do passado que estabelecem os monumentos e os documentos que culminam, enfim, na perspectiva museográfica da Guerra do Contestado.

No capítulo 4, apresentarei a política da memória coletiva através de duas peças teatrais, *O Contestado* de Romário Borelli e *Contestado - A guerra do dragão de fogo contra o exército encantado* de Antonio Cunha, que intervêem diretamente na configuração da memória estabelecida. Aqui, particularmente, é importante a teoria da memória traumática e, também, observar alguns aspectos sobre o teatro épico do qual se extrai as influências narrativas e cenográficas das duas peças em questão. Detive-me fundamentalmente nos textos das peças e não em

encenações, embora seja inevitável escapar do envolvimento que o espetáculo, como tal, produz no público, especialmente quando se tem um interesse vivo na temática encenada. A ligação entre as várias poéticas e a política está na origem da discussão sobre a *mímesis* desde a sua fundamentação na *Paidéia* platônica e é nessa relação que está também a origem das idéias brechtianas do teatro épico e do teatro do oprimido de Augusto Boal. Tais idéias estão evidentemente ligadas à luta contra a separação entre teatro e política e, especialmente, neste trabalho estão ligadas a uma política singular de produção de memória da Guerra do Contestado.

O imaginário, outro aspecto que aparece relacionado aos temas em questão, mostra-se de especial interesse, pois é através dele que, de fato, surgem as imagens do Contestado com as quais lidamos, seja pela escrita de cunho historiográfico, seja pela escrita de cunho memorial como os depoimentos e os relatos. Pelas imagens sugeridas e criadas pela escrita se estabelecem os significados compreendidos sob a legenda "Contestado".

A exatidão da palavra parece poder nomear um conjunto de eventos já estabelecidos porque pertencem ao passado, mas, tais eventos, inapreensíveis em sua extensão, transbordam para fora dos contornos factuais, das leis de causa e efeito, do "por que" da Guerra. A história registra que há uma multiplicidade de causas e situações que levaram a deflagração da Guerra propriamente dita, muitas das quais, imprecisas, improváveis, impossíveis de serem recompostas no nível de aceitação da historiografia, pois se baseiam em relatos orais. Segundo Paulo Pinheiro Machado, nos depoimentos orais ocorre muitos desencontros de informação, exageros, omissões, razão pela qual a oralidade e a memória popular não podem ser prontamente assimiladas à narrativa historiográfica, segundo explica o historiador. Ocorre que a memória está comprometida com o próprio imaginário da guerra. Comenta Machado que,

> "Por exemplo, João Ventura afirma que, nos combates, durante toda a guerra, não chegaram a morrer cem sertanejos, enquanto o exército e as forças do governo perderam mais de trinta mil. Trata-se, evidentemente de dois grandes exageros: Ventura superdimensiona as perdas do governo e minimiza as baixas entre os 'fanáticos'. Porém este 'erro' pode ser entendido como uma ênfase que o depoente quis dar ao bom preparo militar dos sertanejos e ao fato de a maior parte das mortes entre a população local ter ocorrido devido à fome e às doenças decorrentes do cerco." [4]

[4] MACHADO, Paulo P. Lideranças do Contestado. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005, pp.42-43.

Imaginário e real, em sua simultaneidade, situam o Contestado no terreno movediço de uma experiência de escrita e de escuta que escapa a uma interpretação linear. O real, como indica a observação de Machado, está subentendido sob as imagens suscitadas por João Ventura, mas, no entanto, essas imagens subvertem o real suposto sob a palavra histórica. Assim, a imagem sugerida pelo relato é e não é o real; é parte da história e é outra história: é diegese e também é a história da imagem que se desdobra:

> “O imaginário manifesta-se tanto na criatividade extrapolada dos limites realistas como nas tentativas realistas para apreender um objeto impossível: poder-se-á estudar suas manifestações pela infusão de fantasmas dentro do discurso, que cultivam a função referencial e revelam de fato estruturas imaginárias de um sujeito cultural, e não objetos." [5]

Quero esclarecer que não busquei, neste trabalho, recontar fatos e repetir o que a historiografia já repercutiu sobre o tema, primeiramente para evitar os inconvenientes de querer “situar o leitor” utilizando-me da política de escrita e leitura da qual sou crítica. Ao utilizar-me da referencialidade implícita nos textos historiográficos estaria inviabilizando questionar essa mesma referencialidade mimética quando defendo, em vários momentos, que seja importante fazê-lo. Do mesmo modo, quero esclarecer que a escolha do caminho teórico-metodológico de evitar reunir sistematicamente o campo teórico-conceitual e a análise simultânea de algumas questões, foi devida fundamentalmente a existência de muitas concordâncias, mas também heterogeneidade no campo da historiografia, sociologia e literatura do qual são provenientes as análise do Contestado que utilizei, bem como em relação aos aspectos teóricos. Por isso, optei em vários momentos por situar determinados conceitos, categorias e idéias em outros campos de discussão. Nesse sentido, o trabalho pretende colocar a relação não de conceitos, categorias e idéias aplicadas a um objeto, mas de relacionar campos de discussão onde tais conceitos, idéias e categorias aparecem aplicados ao mesmo objeto que apresento. Nessa permeabilidade estrutural, de fato, é a noção de *mímesis* que produz o movimento de encontro e intersecção entre os campos.

Finalmente, gostaria de destacar que o presente trabalho se situa no horizonte do intempestivo, em sentido nietzscheano, no qual se vislumbra o

---

[5] DUBOIS, Claude-Gilbert. O imaginário da renascença. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Ed.UnB, 1995, p.12.

estranhamento com o presente e a não identificação otimista com o atual. Muitos autores e temáticas que são trazidas aqui, não estão entre os que são citados regularmente ou celebrados início de século. Pode-se dizer que aqui algumas idéias e autores sejam inatuais, para usar outra palavra de Nietzsche, e essa inatualidade tem um propósito, o de colocar-se como forma de pensar o sentido de história contra a linearidade do tempo, ou seja, "contra o tempo, e com isso, no tempo, e esperemos, em favor de um tempo vindouro." [6]

[6] NIETZSCHE, F. Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.7.

Capítulo 1

Um “arquivo de semelhanças”

1.1 Arquivo e memória

A idéia de arquivo não define memória, nem mesmo um tipo de memória. Arquivo indica procedimento, técnica e, sobretudo, uma política de memória. A política de memória do arquivo se expressa em signos que traduzem o passado como estável, estagnado e exterior e se define, então, pela oposição com a memória, cuja natureza subjetiva e afetiva, quase sempre involuntária, que surge não só na forma de lembranças, mas, também, como lacunas e hesitações que são preenchidas com outras memórias ou com um conteúdo imaginativo. Nessa memória, o passado nunca é um conjunto de fatos isolados porque ele está sempre aberto à interferência de acontecimentos novos. A memória, como afirma Jacques Derrida, não coincide com o arquivo:

> “Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a *anamnese* em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*.” [7]

Arquivo, na acepção de Jacques Derrida, significa consignação, reunião de signos “em algum *lugar exterior”* que assegure a possibilidade “da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão.” [8] O arquivo como lugar de memória é a representação exterior e pública da memória interna, privada e é, também, o suporte para a sua aniquilação. [9]A partir de Freud, Derrida estabelece que o arquivo, enquanto um lugar de repetição, funciona também segundo a lógica da repetição, tal

---

[7] DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo, uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.22.
[8] Idem, ibidem, pp.22-23.
[9] Idem, ibidem, p.25.

como a pulsão de morte que leva à destruição, ao apagamento e à aniquilação. É a repetição como pulsão de morte que investe o arquivo de sua própria destruição. [10]

A esse impulso destruidor Derrida chama de *mal de arquivo*. Nas palavras do filósofo, o arquivo "trabalha sempre *a priori* contra si mesmo." [11] Dentro de tal paradoxo, a destruição radical pode, nesse ponto extremo, "ser *reinvestida* em uma outra lógica, através do inesgotável recurso *economístico* de um arquivo que capitaliza tudo, incluindo aquilo que o arruína ou contesta radicalmente seu poder." [12] O arquivo é, portanto, uma técnica de registro e uma política de memória, que determina a relação entre passado e futuro: "O arquivamento tanto produz quanto registra o evento." [13]

A escrita assume a função do arquivo como produção discursiva da memória do Contestado, incorporando documentos, mapas, registros diversos, "depoimentos" orais e fragmentos da cultura popular. Mas, essa escrita é como diz Walter Benjamin, um "arquivo de semelhanças." [14] Segundo ele, o atributo mimético - e ao mesmo tempo histórico -, da linguagem faz com que as coisas nela se encontrem e se relacionem.

Nesse arquivo de semelhanças que é a linguagem, surge uma espécie de gramática da guerra, pela qual a Guerra do Contestado é interpretada em analogia à Guerra de Canudos, fazendo aparecer a influência da grande narrativa de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902), e sua transformação em um poderoso dispositivo de saber para os intérpretes do Contestado. As semelhanças anunciadas e descritas pelos vários autores, entre Canudos e Contestado, incluem desde a constituição racial do sertanejo e seus atavismos sugeridos na análise da mestiçagem e do fanatismo religioso, até a miserabilidade e ignorância que facilmente se diagnosticava no interior do Brasil, as quais a civilização como guerra metafórica traria o progresso como remédio, mas que se tornou a Guerra real entre os sertanejos e as forças do exército brasileiro no Contestado. O paradigma de Canudos foi sempre extremamente influente para muitos autores que se debruçaram sobre o tema do

---

[10] Em 1914, Freud enfoca a questão da repetição em "Recordar, repetir e elaborar"; em 1919, ele detecta a existência de uma compulsão à repetição e à busca de réplicas de situações dolorosas vividas no passado e, finalmente, em 1920, Freud chama de pulsão de morte a essa compulsão à repetição em "Além do princípio do prazer".

[11] DERRIDA, op. cit., p. 23.

[12] Idem, ibidem, p. 24.

[13] Idem, ibidem, p. 29.

[14] BENJAMIN, Walter. "A doutrina das semelhanças". Trad. Sergio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, (pp.108-113), p.112.

Contestado na primeira metade do século XX, e revelou uma linhagem de interpretação pautada pela polarização entre sertão e cidade, entre barbárie e civilização. De qualquer modo, é a profunda crença no realismo da narrativa que anima tal confiança no testemunho de Euclides da Cunha, nas suas descrições expressionistas, na sua retórica adornada. Sobretudo, o que sobressai é uma crença no procedimento da imitação como garantia para o realismo da narrativa. Segundo o pensamento em voga na época, entendia-se que a cultura civilizada progride enquanto a sertaneja se repete, de tal modo que, a partir das interpretações de uma outra guerra, a de Canudos (1891), a Guerra do Contestado (1912-1916) assimilaria perfeitamente as suas ressonâncias culturais e, logo, as conformidades analíticas com a obra máxima de Euclides da Cunha estariam justificadas . Sobre esse procedimento arquivístico de repetição, comenta o antropólogo Oswaldo Rodrigues Cabral:

> "Canudos tivera o seu Euclides da Cunha; os observadores do Contestado, se não quiseram imitá-lo, pensaram em seguir as pegadas do mestre que alcançara a imortalidade com a sua obra imperecível. Não admitiram, ou não tiveram a preocupação de procurar a intercorrência de outros fatores, na gênese da luta, que não o religioso." [15]

Como nota Cabral, foi na religiosidade através da repetida comparação de Antonio Conselheiro com os monges do Contestado e, de modo especial, do Conselheiro com José Maria, que se moldou mais do que uma linha de interpretação a partir de *Os Sertões*, fundou-se uma produção de conhecimento baseada na relação modelo-cópia e na legitimação da autoridade da escrita e do procedimento arquivístico, inclusive, em linha de continuidade com os testemunhos realizados pelos militares desde os campos de batalha. [16]

Mas, no entanto, nem a Guerra do Contestado teve um Euclides da Cunha a narrar os fatos e nem o messianismo do Contestado teve um messias vivo a exercer o comando como aconteceu com Antonio Conselheiro em Canudos. O movimento do Contestado fundamentou-se, especialmente no seu começo, na espera do retorno de João Maria, um monge que já havia estado no Contestado em 1908, e desaparecido antes da Guerra iniciada em 1912. João Maria deixou em sua passagem

---

[15] CABRAL, Oswaldo Rodrigues. A campanha do Contestado. 2ª edição. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p.5.

[16] Cito como exemplo o livro *O desmoronamento do mundo jagunço*, de Paulo Ramos Derengoski, onde o autor copiou e redesenhou os mapas dos militares e, também, o livro de Beneval de Oliveira, *Planaltos de frio e lamas. Os fanáticos do Contestado, o meio - o homem – a guerra* e o de Aujor Ávila da Luz, *Os fanáticos, crimes e aberrações dos nossos caboclos*.

pelo Contestado, muitas histórias que cercavam sua vida, seus milagres e seu destino. A espera frustrada pelo retorno desse monge foi compensada pela chegada de um outro monge, de nome José Maria, que foi recebido como seu sucessor, sobretudo, devido à semelhança de suas atitudes generosas com o monge anterior que benzia, batizava e receitava remédios.

José Maria chegou ao Contestado em 1912, no momento de maior desespero e desconfiança dos sertanejos em relação ao Regime Republicano, no período de Hermes da Fonseca (1910-1914), desde que tiveram as suas terras tomadas pelo governo brasileiro em favor das empresas de Percival Farquhar, a *Brazil Railway Company* e a *Southern Brazil Lumber and Colonization Company*, para que fosse feita a implantação das estradas de ferro e a colonização pelos imigrantes europeus. Após a conclusão da ferrovia pela *Brazil Railway Company*, veio a ordem de retirada dos agricultores que tinham terras próximas aos trilhos e dos trabalhadores da estrada de ferro que estavam ali alojados como posseiros, para dar lugar à colonização do local por migrantes estrangeiros através da *Southern Brazil Lumber and Colonization Company.* [17]

Nesse contexto de elaboração de perdas e traumas, logo se formaram multidões ao redor de José Maria, como na célebre festa de Bom Jesus em Taquaruçu em 1912, que foi uma espécie de embrião dos futuros quadros santos para onde se dirigiram centenas de pessoas nos anos seguintes. Reunindo em torno de si, uma multidão de pessoas abandonadas à própria sorte depois da invasão colonizadora, José Maria acompanhou o início do movimento que se deu com os primeiros embates entre a população e as elites locais, como acabou acontecendo naquela mesma festa do Bom Jesus em Taquaruçu. O monge José Maria fora convidado para esta festa por um fazendeiro da região e, sendo o local público, isso propiciou uma grande aglomeração de pessoas a procura de suas orações, bênçãos e remédios. Consta que foi nessa festa que José Maria contou para os fiéis atentos a História de Carlos Magno e seus pares de França.

Como a festa havia se prolongado por vários dias e já causava preocupação às autoridades locais, o monge e muitos devotos que estavam com ele

[17] As atividades de Percival Faquhar no sul do Brasil se iniciaram com a construção da linha férrea entre União da Vitória e Rio Grande do sul em 1910 e a ligação entre União da Vitória e Rio Negro em 1913, atingindo diretamente a região do Contestado. Às empresas de Farquhar foi concedida, como uma das formas de pagamento, a exploração da estrada de ferro por 90 anos e a doação de cerca de 20 km de cada margem da estrada, na qual coube realizar o extrativismo da madeira nativa e a colonização com imigrantes europeus.

em Taquaruçu, foram expulsos pela polícia de Curitibanos, para impedir que ali mesmo pudesse se iniciar um levante. Foram, o monge José Maria e um grupo de pessoas para Iraní, no extremo Oeste, em busca de um lugar onde pudessem manter os ideais da comunidade recém formada. Lá chegando, também receberam uma ordem por escrito para se retirarem, dada pelas autoridades policiais do Paraná, e ameaças de expulsão à força, caso não a obedecessem no prazo dado. Como não saíram de imediato, embora se preparassem para deixar o local em breve, a ameaça se cumpriu sem qualquer tolerância e mostrou ter sido desde sempre uma farsa que levou José Maria e seus devotos a uma emboscada. A intenção da polícia era não permitir a retirada do grupo, atacando-os sem chance de fuga ou defesa. Precipitou-se, assim, o enfrentamento entre o monge José Maria e seus acompanhantes e a polícia do Paraná, comandada pelo Cel. João Gualberto. José Maria feriu de morte João Gualberto, mas também morreu neste que ficou conhecido como o primeiro enfrentamento bélico da Guerra do Contestado, em Iraní no ano de 1911.

> " O combate do Iraní repercutiu entre a população sertaneja como um ato de extremo heroísmo praticado por José Maria. Sendo atacado por força do governo, o monge tinha que pensar na comunidade maior, composta de famílias com mulheres, velhos e crianças que o acompanhavam. Não havia possibilidade para uma nova fuga, tiveram que lutar contra uma força oficial e venceram-na." [18]

Os sertanejos saíram-se melhor na luta provocada pela polícia parananense e, ao retornarem à região do planalto de onde haviam partido, difundiu-se a triste notícia da morte de José Maria e, ao mesmo tempo, uma forte crença no retorno desse monge guerreiro, pois ele mesmo havia previsto a sua morte antes da batalha e prometido a sua ressurreição. A credibilidade da sua ressurreição após a morte anunciada, ganhou força em relatos de manifestações sobrenaturais de sua presença junto a população devota, notadamente nas visões da menina Teodora que dizia ver o monge e ouvir as suas ordens para que voltassem a Taquaruçu e reorganizassem a irmandade. A espera pelo monge José Maria alimentou a esperança dos sertanejos até quase o fim da Guerra do Contestado em 1912. Entre a batalha do Iraní na qual morreu José Maria e a organização do movimento que efetivamente entrou na Guerra, passou-se cerca de um ano, período em que se deu a reelaboração da idéia de fundar uma comunidade. Mesmo com a crença unitária no monge, a

[18] MACHADO, Paulo Pinheiro. Lideranças do Contestado. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004, p. 189.

organização política do movimento ganhou força sob vários comandos e chefias diferentes:

> "As lideranças rebeldes construíram um discurso híbrido, que envolvia as expectativas milenares e religiosas fundidas ao descontentamento político e à rebelião social. Um conjunto de fatores econômicos, sociais e culturais, concorreu para o desencadeamento deste tipo de revolta e para a formulação de um corpo próprio do projeto rebelde." [19]

O simbolismo da morte de José Maria conduziu os devotos à organização do movimento para a entrada na Guerra. O corpo do monge morto não foi enterrado e sim coberto por tábuas para que ele pudesse cumprir a promessa de ressuscitar e liderar um poderoso exército, chamado pelos sertanejos de exército encantado.

As vidas de José Maria, como a de João Maria e outros monges não existem sem o imaginário de sua passagem, seja ela uma viagem, uma transição entre mundos, ou mesmo o retorno da morte. O imaginário da passagem dos monges do Contestado pelo sertão sulino, suas peregrinações às missões jesuítas, a travessia do Atlântico ou o Rio da Prata, suas profecias, seus contatos mágicos com a morte, insere o Contestado no itinerário de todo o simbolismo monástico ocidental a ele relacionado. [20]

1.2 Transgressões do arquivo: os relatos

As narrativas arquivísticas sobre a Guerra do Contestado apresentam inúmeras descrições dos monges João Maria e José Maria vinculadas a incontáveis definições sobre o importante papel que estes monges desempenharam na

---

[19] Idem, ibidem, p.335.

[20] Destaca a historiografia a existência de três monges muito importantes para a cultura e a religião do Contestado. O primeiro, João Maria d'Agostini, o segundo, João Maria de Jesus ou São João Maria, e o terceiro, José Maria, que participou no início da Guerra e, sempre comparado a Antonio Conselheiro, foi também desmoralizado e deslegitimado pelos discursos oficiais do pós-guerra, o que pode ter influenciado, em larga medida, o arrefecimento da memória e da devoção a este monge. Os três monges estiveram em peregrinação não só no Contestado como percorreram outras regiões do Brasil e, especialmente, o Cone Sul. Eles carregavam consigo os ideais monásticos de longa tradição no Ocidente cristão e deixavam, onde passavam, histórias de vida que se aproximavam às que acompanharam monges e peregrinos, irmanados nessa mesma tradição. Destaco, em especial, a bela história de Santo Antão que acompanhou não só a tradição monástica, a qual seguia João Maria d'Agostini, mas que tem um efeito impressionante e emblemático sobre a literatura, seja como gênero híbrido ou como um tema capaz de fazer cruzar o fantástico e o realismo, como mostrarei ao longo desse capítulo.

organização do movimento sertanejo do Contestado. O que transparece nessas narrativas é que há uma preocupação especial com a função específica da liderança espiritual que os monges tiveram, de modo especial, porque o arquivo da Guerra do Contestado se consolidou como uma continuidade histórica do messianismo, notadamente – como já observei -, a partir da análise de Euclides da Cunha sobre Canudos. Na esteira da narrativa euclidiana, a preocupação com a origem e a identidade desses monges e o seu papel na formação da cultura popular aparece quase sempre ligada à outra preocupação central sobre a função dos monges na preparação do movimento para a Guerra.

A Guerra do Contestado, ao se estabelecer como campo discursivo e, paralelamente, um fértil campo editorial, tornou visíveis muitos dos aspectos da formação cultural do sertão do sul do Brasil e do modo de vida caboclo, mas conseguiu criar uma espécie de filtro em que tais aspectos só aparecem dentro da uma relação de proximidade analítica com a Guerra do Contestado, sendo este o foco principal. A Guerra do Contestado, como discurso e arquivo, estabelece os critérios de percepção e de entendimento da cultura popular, como tributária da religiosidade e da devoção aos monges que repercute nas diversas obras que versam sobre o movimento sertanejo do Contestado como um evento messiânico. [21]

Mas, o que consta na construção do discurso historiográfico que se tornou hegemônico sobre os monges se deve principalmente aos diversos relatos orais que foram recolhidos pelos pesquisadores na forma de “depoimentos”. [22] No entanto, os relatos oferecem mais do que um testemunho da passagem dos monges eremitas pelas terras do Contestado, revelando aspectos importantes da formação cultural que remetem ao reconhecimento do processo de ocidentalização que ocorreu no sertão do Contestado.

Adoto o termo ocidentalização, primeiro porque é preciso enfatizar que, ao contrário do que fazem pensar muitas interpretações correntes, a cultura do

---

[21] Nessa linha de análise, destaco principalmente os seguintes pesquisadores a defenderem o messianismo em seus diversos matizes, por vezes mesclado ao milenarismo e em diferentes posturas ideológicas: o antropólogo Oswaldo Rodrigues Cabral, o médico Aujor Ávila da Luz, os sociólogos Maria Isaura Pereira de Queiroz, Duglas Teixeira Monteiro e Maurício Vinhas de Queiróz, e a historiadora Ivone Gallo.

[22] Os “depoimentos” são, em grande parte, transcrições de relatos orais em análise escritas, mas as metodologias de obtenção desses relatos variam muito, seja pela distância cronológica que separa as análises, seja pelas características disciplinares das pesquisas (como a sociologia, a antropologia e a história) ou até pela ausência de uma metodologia, uma vez que boa parte das interpretações sobre o Contestado não foram realizadas na esfera acadêmica ou disciplinar. Dentro dessa esfera, destaca-se a obra do historiador Paulo Pinheiro Machado (já citado) que alia o rigor metodológico do uso das entrevistas orais a um posicionamento discursivo.

Contestado não oferece um conjunto de objetos exóticos ou simbolismos bárbaros. [23] Aliás, esse modo de pensar tem contribuído para reforçar a produção de discursos tipificadores calcado em estereótipos racistas que visam inferiorizar a população sertaneja, em grande parte mestiça, em relação ao padrão civilizado ocidental. Em segundo lugar e, logo, consequentemente, adoto o termo ocidentalização pensando exatamente naquilo que é possível observar da constituição cultural que é imanente às narrativas que surgiram sobre a Guerra, pois tais narrativas são, ao mesmo tempo, os documentos da barbárie e os documentos da cultura, lembrando a célebre frase de Walter Benjamin. [24] Nesses documentos, observam-se traços importantes do processo de ocidentalização, ou melhor, da apropriação de signos e significações da cultura ocidental pelos sertanejos do Contestado, o que nega, por sua vez, a maioria dos discursos que lançam sobre eles os estereótipos exóticos dos mestiços.

Tomo aqui o sentido do termo ocidentalização baseando-me na definição do historiador Serge Gruzinski:

> "A ocidentalização cobre o conjunto dos meios de dominação introduzidos na América pela Europa do Renascimento: a religião católica, os mecanismos do mercado, o canhão, o livro ou a imagem. Assumiu formas diversas, quase sempre contraditórias, às vezes até em franca rivalidade, já que foi a um só tempo material, política, religiosa – caso da "conquista espiritual" – e artística. Mobilizou instituições, grupos – monges, juristas, conquistadores etc. -, mas também famílias, linhagens e indivíduos. Uma vez na América, uns e outros empenharam-se em edificar réplicas da sociedade que haviam deixado para trás. Em sua versão castelhana, a ocidentalização operou, em vagas sucessivas entre os séculos XVI e XIX, a transferência para o outro lado do Atlântico dos imaginários e das instituições do Velho mundo. Foi uma empreitada colossal. Sob outras aparências, com outros conteúdos, objetivos e ritmos,

---

[23] Como exemplo, cito o título do livro de Aujor Ávila da Luz, *Os fanáticos, crimes e aberrações dos nossos caboclos.* O livro defende a tese eugênica de que a mestiçagem, da qual se originou o grupo étnico caboclo, significava uma degeneração racial acompanhada da debilidade psíquica e da degeneração moral. Remeto á minha dissertação de mestrado, "Contestado: visões e projeções da modernidade", na qual discuto mais amplamente as bases e conseqüências desse tipo de discurso nas análises da Guerra do Contestado. Nesta linha, mas surpreendentemente, muito tempo depois de Ávila da Luz, ainda sustentavam teses semelhantes *O desmoronamento do mundo jagunço* (1986) de Paulo Ramos Derengoski, *Planaltos de frio e lama* de Beneval de Oliveira e *Guerra do Contestado – verdade histórica* de Walter Tenório Cavalcanti (2ª edição em 2006).

[24] Nos textos que versam sobre a explicação e a exposição dos fatos da Guerra encontram-se os "depoimentos" antigos feitos oralmente por sobreviventes ou testemunhas próximas. Os relatos orais, colhidos como depoimentos sobre a guerra, trazem elementos importantes para retratar, mesmo que fragmentariamente, aspectos da cultura e do imaginário aflorados naquele contexto. Hoje, os "depoimentos" são, no meu entendimento, os principais testemunhos dos sobreviventes da Guerra do Contestado e dos seus observadores próximos. São eles que trazem elementos da cultura daquele período, misturados às características da oralidade que era a sua base de transmissão como procuro demonstrar nesse trabalho.

> a ocidentalização prosseguiu até os dias de hoje, ganhando progressivamente o conjunto do globo.”[25]

Essa definição é ampla, mas alcança diferentes níveis e tempos da ocidentalização que se sobrepõem, se modificam e continuam. Como enfatiza Gruzinski, a ocidentalização não se verifica somente no que reconhecemos como sendo o processo de colonização, mas vai além. Nesse sentido, quero sublinhar que o arquivo como fato da escrita detém importantes elementos da cultura sertaneja e isto também é uma característica muito importante para comprovar o êxito da ocidentalização - além do mais, sendo este arquivo o de uma guerra contra essa cultura transformada em inimiga bárbara do mundo civilizado.

Outro ponto a se destacar, desta vez mais localizado no tempo cronológico, é a referência de Gruzinski à uma “Europa do Renascimento”, a qual tomou a frente do empreendimento colonial e, mais que isso, propôs-se a restaurar o império ocidental. A referência ao Renascimento diz respeito ao motor gerador da lógica interna e externa do processo de ocidentalização que se verifica na perspectiva ideológica da *mímesis* – como imitação de um modelo. Ocidentalização e *mímesis* são faces de uma mesma moeda, porque uma oferece suporte à outra. Mas, a idéia de *mímesis* não se restringe a definição do processo de dominação renascentista colonial, se manifestando também em outros procedimentos correlatos posteriores da colonização. A ocidentalização não se verifica somente em aspectos da herança colonial presentes na cultura popular do Contestado, mas está presente na cultura letrada e arquivística, onde também exerce uma função dominante. Entretanto, a ocidentalização, como já destaquei, não é uma via de mão única, ela tem a contrapartida da recepção e da resignificação, e aí a resposta mimética não se conduz exclusivamente pela lógica dominante e, nesse sentido, remete a uma redefinição da própria idéia de *mímesis*. A história através do arquivo deseja a comparação, a repetição, a semelhança, a reiteração da *mímesis* como imitação.

Colocados esses pontos, aos quais retornarei ao longo desse capítulo, gostaria de recuperar a idéia inicial, sobre a questão dos relatos sobre os monges que servem de apoio à reconstituição de eventos relacionados à Guerra do Contestado. Entendo que eles, para além de serem “depoimentos” ou peças folclóricas, apontam para uma constituição cultural que subverte a ordem da lógica documental. Vejamos

---

[25] GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 94.

o caso dos relatos sobre a passagem dos monges, disseminados e transmitidos pelo Contestado.

A partir dos relatos entende-se que a figura de João Maria como santo popular não se identifica com uma única biografia, ou melhor, São João Maria se revela na fusão das biografias dos dois monges do mesmo nome que passaram pelo Contestado: João Maria d'Agostini e João Maria de Jesus. Os relatos colhidos do acervo oral constroem uma figura que une as duas biografias e as ultrapassa. Segundo o historiador Paulo Pinheiro Machado: "A figura deste monge curandeiro, conselheiro e profeta, pode ter as mais diferentes origens e épocas distintas, mas, para o habitante do planalto catarinense, só existiu um monge João Maria." [26]

Revisando obras, recolhendo informações, cotejando registros e confrontando relatos orais, o biógrafo dos monges do Contestado, Nilson Thomé, diz que o primeiro João Maria é "pessoa que aparece na historiografia brasileira como se tivesse sido duas" [27] e depois, por conta de suas semelhanças com um segundo João Maria é comum entre a população do Contestado o "entendimento das duas personagens terem sido uma só pessoa". [28] O próprio empenho em realizar as biografias a partir dos relatos é uma tarefa difícil que só comprova que os relatos fazem "o contrário daquilo que dizem", como afirma Michel de Certeau. [29] Se a biografia e a história pretendem traçar uma cartografia, demarcar lugares, os relatos, segundo Certeau, deformam as figuras, realizam travessias: "O relato é "diegese', como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada ('guia') e passa através ('transgride')." [30]

A diegese como transgressão significa uma afirmação da integridade temporal do relato, e sua inusitada ligação primordial com tudo o que possa significar o lado de fora da escrita, com tudo o que faz a independência e a inapreensão do relato oral pelo arquivo da história documental – para a qual Certeau usa a cartografia como metáfora -, e por uma temporalidade linear que absorve buscando integrá-lo a uma universalidade da Razão. Certeau assim define o caráter diegético do relato:

---

[26] MACHADO, P. P., op. cit., p.164.
[27] THOMÉ, Nilson. Os iluminados: personagens e manifestações místicas e messiânicas no Contestado. Florianópolis: Insular, 1999, p. 27.
[28] Idem, ibidem, p.96.
[29] CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Vol. 1. Artes de fazer. 9ª edição. Trad. Ephraim Ferreira Alves., Petrópolis: Vozes, 2003, p. 214.
[30] Idem, ibidem, p.215

> "Transgressão do limite, desobediência à lei do lugar, ele representa a partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de qualquer maneira a 'traição' de uma ordem. Mas ao mesmo tempo ergue um alhures que extravia, deixa ou faz ressurgir, fora das fronteiras, a estranheza que era controlada no interior, dá ob-jetividade (ou seja, expressão e re-presentação) à alteridade que se escondia do lado de cá dos limites, de sorte que cruzando a ponte para lá e para cá e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a principio procurado partindo e fugido depois voltando. No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou sabbat da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para o seu outro." [31]

Michel de Certeau enuncia, assim, a contradição que dá uma alma estrangeira à presença dos relatos dentro dos discursos históricos que "neles representa a relação entre a fronteira e a ponte, isto é, entre um espaço e sua exterioridade (estranha)." [32] Mas, o relato "por suas histórias de interação" compõe-se de um contraditório não dialético, compõe-se de ambivalência e ambigüidade. [33] Diegese e transgressão são, portanto, atributos que reforçam uma ambivalência fundamental, pois o relato é antes, o "paradoxo da fronteira: criado por contatos, os pontos de diferenciação, entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis." [34]

Por outro lado, a afirmação de que o relato funciona como transgressão da história, não pode ser absorvido sem notar o tom provocativo com que Michel de Certeau a faz. Essa afirmação traz consigo uma polêmica ancestral, e Certeau certamente a evoca intempestivamente contra a perspectiva do historicismo, bem ao gosto de Nietzsche. [35]

A ênfase dada ao sentido diegético do relato, não se faz tanto pela sua fidelidade ao acontecimento "tal como sucedeu", mas pela marca de uma experiência que estrutura a linguagem no tempo particular, no tempo que a torna sempre presente e que tem o poder de diferenciar o relato da abrangência e do ordenamento temporal visado pelos discursos totais, enquanto conflita abertamente com o sentido historicista da *res extensa*. Assim, "o narrador constrói uma ordem própria que inverte a seqüência dos acontecimentos representados a partir de um determinado

---

[31] Idem, ibidem, p.215.
[32] Idem, ibidem, p.212.
[33] Idem, ibidem, p.214.
[34] Idem, ibidem, p.213.
[35] O caráter intempestivo é uma das características que advoga Nietzsche em de defesa de seu próprio trabalho como filósofo anti-historicista que se recusava a, simplesmente, seguir a corrente das novas modas teóricas e idéias filosóficas atuais. A polêmica que reabre Certeau diz respeito às formulações de Platão sobre a relação entre *mímesis* e *diegesis*.

ponto em que ele [...] salta para o passado e apresenta as antigas ações como causa de um estado atual.” [36]

O caráter diegético retoma o poder do pequeno relato de recompor uma temporalidade vertical, de eleger um momento, um *kairós* que intervém e se instala no tempo que decorre (*chronos)*.

> “*Kairós* é, na concepção clássica do tempo, o instante, ou seja, a qualidade do tempo do instante, o momento de ruptura e de abertura da temporalidade. É um presente, mas um presente singular e aberto. Singular na decisão que ele exprime a propósito do vazio sobre o qual se abre. *Kairós* é a modalidade do tempo através do qual o ser se abre, atraído pelo vazio que está no limite do tempo, e decide preencher este vazio. Podemos dizer que, no *kairós*, nomear e coisa nomeada chegam, ‘ao mesmo tempo’, à existência, e que são, portanto, exatamente ‘isto aqui’?” [37]

O relato é uma peça no mosaico do tempo historicista, que não encerra nenhum conhecimento em si, mas apenas um lapso de tempo, como “um rastro do ser”. [38] A intromissão do relato oral ou escrito quando se contempla o *presépio* do passado, é uma espécie de irreverência necessária contra certa sacralidade de determinadas cenas de uma história que lhes é maior. O relato, que se radica na longa tradição heteróclita da poética, é o próprio espaço de uma *mímesis* incessante que tanto a história quanto a literatura cultuam.

Para a história, o relato seria aquele pretenso velho retrato do real, uma cópia amarelada dentro de um informe quadro da memória, ou ainda um rudimento, um murmúrio da oralidade. O relato é sempre suspeito. Em todo caso, como cópia ou invenção, ele transita, se desloca e não assume limite algum no imenso território da *mímesis*.

No plano da intenção biográfica, para Nilson Thomé, os relatos das passagens dos monges do Contestado realizam uma função dentro de um discurso que opera na reconstituição de uma vida que escapa: são peculiaridades das vidas de peregrinos e caminhantes. Poderíamos dizer, nesse caso, ainda com Certeau, que “todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço.” [39] E, talvez aí, se encontre as histórias recolhidas por Thomé com o seu melhor sentido, porque une no sentido da peregrinação todos os sentidos.

---

[36] GEBAUER, Günter e WULF, Christoph. Mimese na cultura. Trad. Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004, p. 60.
[37] NEGRI, Antonio. *Kairós*, *Alma Vênus*, *multitudo*. Nove lições ensinadas a mim mesmo. Trad. Orlando dos Reis e Marcello Lino. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 43-44.
[38] Idem, ibidem, p.50.
[39] CERTEAU, Michel de. op. cit., p.200.

Os relatos da vida dos monges exalam o cheiro da santidade. Na grande maioria, inspirados na fé dos devotos, falam de vidas que reafirmam gestos intemporais e que só existem, portanto, como devir, como a "ponte para o outro", que surge da fala e da escuta, da repetição da vida relatada. [40]A vida de santo define-a bem Michel de Certeau, ela tem uma estrutura própria, "que se refere não essencialmente 'àquilo que se passou', como faz a história, mas 'àquilo que é exemplar'" [41] Uma vida exemplar é aquela que não se esgota em si mesma, mas reverte-se na imortalidade das virtudes, que devem retornar e permanecer, devem continuar a existir sendo imitadas. No caso da vida dos monges dos Contestado, confirma-se a diferença cultural, apontada por Certeau, entre a escassa biografia e a profusão dos relatos, pois segundo ele, "as primeiras são críticas, menos numerosas, e tratam de santos mais antigos", enquanto que os segundos passam longe dos privilégios da erudição, são populares, numerosos e "consagradas a contemporâneos mortos em 'odor de santidade'". [42]

Mircea Eliade, ao comentar a biografia do profeta Zaratustra, observa que no suceder das gerações, "a memória coletiva já não consegue conservar a biografia autêntica de uma personagem eminente; esta acaba por se tornar um arquétipo, no sentido de exprimir unicamente as virtudes de sua vocação, ilustrada por acontecimentos paradigmáticos específicos ao modelo que ela encarna." [43] Nesse sentido, a biografia de um santo popular sempre volta a ser o que era na origem: um relato. E nele se incorpora a perspectiva de quem o enuncia e de como se reproduz a partir daquilo que absorveu. O relato, seja direto ou ancorado na biografia, tende a perder-se na prospecção mimética, ou seja, na sua difusão. Assim é a vida de um santo popular como São João Maria, uma vida capaz de entrelaçar na mesma figura, os incontáveis relatos de monges do mesmo nome. Nesse entrelaçamento, a semelhança física conta, mas, especialmente, a constância de atitudes e pensamentos que caracterizam a vida ascética.

Pode-se dizer que, nas biografias entrelaçadas dos monges, compiladas por Nilson Thomé, a questão da origem cultural do Contestado pode ser reformulada, pois, como diz Certeau, "a vida de santo se inscreve na vida de um

---

[40] GEBAUER, G. et all, op. cit., p.113.
[41] CERTEAU, Michel de. A escrita da história. 22ª edição. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 267.
[42] Idem, ibidem, p.268.
[43] ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995, p.140.

grupo, Igreja ou comunidade. Ela supõe que o grupo já tenha uma existência. Mas representa a consciência que ele tem de si mesmo, associando uma *imagem* a um *lugar*." [44] A força da lembrança, cujo suporte é o relato, estabelece uma outra origem, pois "se combina com a 'edificação' produtora de uma imagem destinada a proteger o grupo contra a dispersão. Assim se diz um momento da coletividade partilhada entre o que ela perde e o que ela cria." [45]

A imagem santificada dos monges se sustenta como a verdade de uma identidade na memória coletiva através dos relatos orais, repelindo a identificação forjada nos limites da etnia e do território. [46] No movimento do Contestado, o culto dos santos populares fazem a cultura se voltar para a identidade mestiça que ela mesma criou - para além de uma origem racial -, mas em torno de devires e reinvenção de possibilidades éticas, políticas e religiosas e, assim, funda uma comunidade de destino. Os relatos dos monges são suportes para a memória coletiva, mas por mais que sejam recontados sempre guardam uma subjetividade que os torna, ao mesmo tempo, únicos e muito semelhantes entre si.

O relato oral traz á luz uma experiência vivida no passado, mas não documenta o fato passado, no sentido de servir a uma história explicativa, elucidativa, arquivística ou "monumental", no dizer de Nietzsche [47], nem faz as vezes de uma relíquia que torna-se um equivalente comum na mão astuciosa do comerciante. O relato seria mais aquela peça diminuta e única na "mão precavida" do antiquário, "àquele que olha para trás com fidelidade e amor para o lugar de onde veio e onde se criou", que "preserva e venera". [48] Como diz Nietzsche, a alma do antiquário, que guarda pequenos relatos não tolera o mapa, a visão do todo, mas

---

[44] CERTEAU, Michel de. (2002), op. cit., p.269.
[45] Idem, ibidem, p.269.
[46] O nome "Contestado" define um território que foi objeto de uma disputa judicial entre Brasil e Argentina e depois entre os estados do Paraná e Santa Catarina. Na verdade, a chamada "questão de limites" foi apenas um aspecto da Guerra do Contestado que teve como principal motivação a luta dos sertanejos pela recuperação de suas terras. A maioria deles desconhecia a contenda judicial. A "Guerra do Contestado", entretanto, não diz respeito somente à narrativa dos acontecimentos sangrentos da época e seus motivos. A meu ver, "A Guerra do Contestado" se constitui em um campo discursivo onde se sobressaem, entre outras questões, a produção das figuras do sertanejo, do caboclo, do jagunço e do fanático, todas com a conotação étnica da mestiçagem. Em minha dissertação de mestrado, já mencionada, defendo a idéia da "Guerra do Contestado" como campo discursivo.
[47] NIETZSCHE, Friedrich. Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, pp 24-5.
[48] Idem, ibidem, p.25.

vibra com a descoberta de cada rastro que encontra no caminho no qual exercita o seu dom para a “compreensão do palimpsesto”. [49]Como bem descreve o filósofo:

> “A história de sua cidade transforma-se, para ele, na história de si mesmo; ele compreende os muros, seu portão elevado, suas regras e regulamentos, as festas populares como um diário ilustrado de sua juventude e reencontra a si mesmo em tudo isto, sua força, seu prazer, seu juízo, sua tolice e seus vícios. Aqui era possível viver, diz ele a si mesmo, pois viver era permitido; aqui, será possível viver, pois somos teimosos e não seremos derrubados da noite para o dia. Então, com o auxílio deste ‘nós’, ele lança o olhar para além da vida individual estranha e passageira e sente a si mesmo como o espírito da casa, da espécie, da cidade.” [50]

O destino do relato é tornar-se inatual sendo sempre uma peça do passado cujo valor está em ser recontado e, nesse momento, iludir a temporalidade presente; nele o tempo é sempre presentificado na fala *de quem fala*. Mesmo na repetição o relato é diegético, único e sempre se projeta para além dele mesmo.

O seguinte relato trata de uma experiência que se repete ao mesmo tempo em que se repete como experiência contada. Nele, a presença de João Maria instaura uma suspensão do regime espaço-temporal pela fusão entre a experiência visível e a experiência invisível.

> “João Paes de Farias era gurizote. Um dia, enquanto campereava na fazenda do Cerrado ouviu ‘a entoada mais linda deste mundo. Parecia muita gente cantando um terço lá dentro dum capão. ’
> Cercando-se do local as vozes silenciaram e ele ficou surpreso ao deparar com um velhinho solitário ao pé dum foguinho. Apeou do cavalo e foi cumprimentar ‘de mão pegada’ o ancião de longas barbas brancas, cabelo escorrido, um barrete de couro de jaguatirica à cabeça.
> Ao ser-lhe perguntado de onde vinha e o que fazia ali, o forasteiro respondeu que andava pelo mundo cumprindo seu fado. Prosearam mais um pouco e esgotado o assunto o moço despediu-se. Ao se distanciar umas 50 braças, aquele canto com as lindas vozes fez-se novamente ouvir.
> - ‘Fiquei pasmado’ – prossegue o Farias. – Me aproximei pela segunda vez do local. As vozes tornaram emudecer. E lá continuava sozinho o velho. Saí correndo e relatei tudo a meu pai. Então, cismando ele que se tratava de ‘seu’ João Maria, convidou mais um irmão meu ‘e se toquemo’ até o local. O sítio estava deserto. Pra eu não ficar de mentiroso, ficou como prova a borra da erva do chimarrão e alguns tições fumaceando. Logo depois, soubemos que ‘seu’ João Maria estava acampando na Fazenda do Estreito, ali bem pertinho.” [51]

Euclides Felippe que recolheu esse e outros relatos sobre a Guerra do Contestado, alguns deles sobre João Maria, diz que estando em Bom Jesus no Rio Grande do Sul ouviu ainda um outro relato muito semelhante a esse: “o de um lindo

---

[49] Idem, ibidem, p.26.
[50] Idem, ibidem, pp.25-26.
[51] O relato foi transcrito por Euclides Felippe. In: O último jagunço. Folclore na Guerra do Contestado. Curitibanos: Universidade do Contestado, 1995, p.44.

terço que cantavam na Fazenda do Silveira. Quando alguém se aproximou do local, lá estava unicamente João Maria em oração." [52]

A relação entre os dois relatos mostra, exatamente, que eles transgridem o mecanismo de uma história localizada e factual, porque são narrativas que transgridem os regimes de tempo e verdade constitutivos da racionalidade moderna. Neles, a figura de João Maria é intemporal e carrega o poder de desterritorializar a identidade cultural do Contestado, pois os relatos tratam de experiências semelhantes em lugares diferentes onde passou o monge peregrino. O Contestado, na perspectiva dos relatos sobre João Maria, avança para além de suas fronteiras.

1.3 A vozes e a *doxa*

O uso do relato oral pela história expõe uma fratura entre a identidade atribuída pela narrativa totalizante que o inclui nos arquivos da memória oficial e a que surge apontando os desvios de outras histórias paralelas. De relato em relato, os caminhos da história se perdem em lacunas que fazem emergir outras identidades, outras formas de percepção das personagens e dos acontecimentos. Os relatos dispersos e provocadores significam uma transgressão para o arquivo que existe no cerne de toda história documental. Assim, das múltiplas vozes anônimas dos relatos molda-se a figura barroca, e também transgressora, de São João Maria, uma figura esculpida pelo tempo e pela voz. A vocalidade que a molda não é mera transmissão oral, porque a voz emana do corpo e produz presença, emana das pulsões e invade os ouvidos, o corpo, a alma, faz existir. [53] Como obra da voz, a figura que surge, aparece como presença em plena movência e desdobramento. Na figura de São João Maria, as duas biografias (ou várias) se agregam, se somam, até que o nome excede o ser. Pela ótica sofística gorgiana podemos considerar que não há um ser antes de *ser dito* ou para um ser conhecido *de fato*, mas apenas crenças necessárias. O fato é simplesmente o *factum,* o fazer e o criar. Na criação poética sertaneja, através das inúmeras "décimas" de autoria popular, não há biografia, apenas a crença e a lenda que se misturam para falar da vida e da morte de São João Maria:

---

[52] Idem, ibidem, p.44.

[53] ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A "literatura" medieval. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.117.

João Maria ao se acordá
Deu por si cá na froresta,
Passarinho e bicharada
Ao redó fazendo a festa.

Como fiio de perdiz
Se alevanta e sai andando;
Assistido por São João
Ia ao povo abençoando.

Os milagre que ele feiz
Inda estão por se contá,
Escrevendo em doze livro
Só em mais doze caberá.
Muito longa a caminhada
Que levo cumprindo a sorte,
Quando um dia, chegando a hora
Entrego seu corpo à morte.
Sepurtado no Taió
No lugá nasceu uma frô,
Uma rosa perfumada
Era Aischa, seu amo! [54]

As "décimas" populares são como os relatos, formas de registro e de produção da memória popular da Guerra do Contestado que misturam uma experiência simbolicamente importante com a apropriação de uma forma expressiva recopiada da herença colonial e recomposta dentro de uma língua diferente e de uma dicção própria. A versificação das "décimas", lembram os cantares de gesta e a influência ibérica dos antigos romances em versos octosílabos. Embora sejam bastante característicos das literaturas ibéricas, tais versos herdam suas características das gestas francesas, especialmente das do ciclo carolíngio. De qualquer forma, foi através dos versos da literatura medieval que os povos colonizados tiveram contato com tais elementos poéticos, mas sempre mais voltados aos aspectos da voz do que da escrita, tomando um rumo diferente do que aconteceu com os antigos romances orais, transcritos e formalizados pelos clérigos no Renascimento e "depurados" do seu sentido de invenção livre. [55]

A terceira estrofe, particularmente, trata de enfatizar que é no domínio da poética oral, como lugar de memória e registro das experiências relatadas, onde poderão ser conhecidos os milagres de João Maria, ou seja, na sobreposição da oralidade e da crença. No famoso diálogo platônico, antecipava Górgias que a fala e,

---

[54] Trata-se da versificação de antigo relato sobre a vida de João Maria que apresentarei em seguida. In: FELIPPE, E.O último jagunço. Caçador: UnC, 1995, p.19.

[55] RIQUEN, Martin de. Resumen de versificación española. Barcelona: Ed. Seix Barral, S., 1950, pp.14, 23-26.

sobretudo, a vocalidade é a mãe de todas as crenças, [56] é ela que inspira a arte de produzir efeitos e figuras com as palavras. Tais efeitos sofísticos são, segundo Bárbara Cassin, também constituintes da formação da *doxa* em toda a sua amplitude de "transmissão por pura repetição". [57] A biografia, como coleção de relatos e opiniões reiteradas ou refutadas, é, então, como um efeito sofístico que não encobre e nem revela o ser. Assim, a biografia, nessa sua ambivalência, é uma espécie doxográfica:

> "A palavra 'doxografia' mostra como a coisa é feita. 'Grafia': escrever, fixar; trata-se aqui da passagem do oral ao escrito, de uma modalidade de transmissão à outra, de uma modalidade de memória á outra. Muito precisamente: da passagem do entusiasmo ao traçado. O 'entusiasmo' é o oral para os gregos, a maneira pela qual o deus se 'introduz', se transmite. [...] O primeiro sentido de *doxa* é expectativa, aquilo que se espera. *Doke moi* quer dizer 'me parece', e os primeiros empregos, em Píndaro, em Homero, são empregos paradoxais, no sentido estrito, onde se trata daquilo que aparece *apo doxês*, 'contra qualquer expectativa'. *Doxa* é da família de *dekomai/dekhomai*, que significa 'receber', 'acolher', e *doxazô* quer dizer 'imaginar', 'pensar' – donde em latim *docere*, 'fazer admitir', 'ensinar'."[58]

Mas, o termo, o nome "doxografia", não indica nada por ele mesmo e, de acordo com Cassin, há também o "objeto doxográfico" que ela chama de *cafarnaum* com a ressalva de que este sentido literal de bagunça se faz acompanhar de outro que mostra a doxografia como "um gênero completo". [59] É a ambivalência de um gênero desestruturado, ou melhor, feito com estruturas emprestadas que sobressai neste objeto:

> "Nada além de pedaços, fragmentos, citações, partes de obras contidas em um todo estranho: placita, trechos escolhidos. O material doxográfico é infinitamente variado: desde os dicionários – como a Suda que, como o Pireu, por muito tempo tomamos por um homem – e outros léxicos, manuais retóricos ou tratados de estilo, todos ricos em exemplos, até os resumos, comentários ou críticas, como os de Simplício, entremeados de citações ou comparações, passando pelas biografias, essas vidas cheias de palavras sábias, de caos e compilações parafrásticas. Todo esse cafarnaum tem como traço comum tratar de inserir corpos estranhos exemplares em uma totalidade que não visa a pura e simples transmissão." [60]

---

[56] PLATÃO. Diálogos.Protágoras- Górgias- Fedão. 2ª edição. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2002, pp138-139.
[57] CASSIN, Bárbara. O efeito sofístico. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005, pp.35-38.
[58] CASSIN, Bárbara. "Transmissão e ficção". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich e ROCHA, João Cezar de C. (orgs.). Máscaras da mímesis. A obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999, (pp. 25-43) pp. 25-26.
[59] Idem, ibidem, p.31.
[60] Idem, ibidem, p.30.

Visando não somente à pura e simples transmissão, então, em que reside a intenção desse grande gênero, no qual se acha, entre outros gêneros dele tributários, a biografia? Num gesto de arremate da filósofa, quase se elucida: "A doxografia constitui-se visivelmente, de uma aproximação de vários textos dos quais tratamos de extrair semelhanças." [61] Desse artefato mimético, de imediato, transparece aqui a própria natureza de um outro "gênero", o texto acadêmico, ao qual cabe, por extensão e analogia, todas as observações da autora. Mas, o quinhão biográfico, Bárbara Cassin o coloca como um dos "dois grandes tipos" de doxografia. Ao primeiro tipo se encaixam as teses e sistemas de opiniões em geral; ao segundo tipo, como se sabe, cabe a "tendência biográfica, que trata, em primeiro lugar, das 'vidas'", fornecedora de fragmentos e também de opiniões. [62] Mas, é pertinente frisar, a biografia não trata de um arranjo meramente formal de opiniões concordantes dentro de um sistema unitário. Trata-se também de que quando se busca extrair a semelhança dentro do arranjo e deste arranjo com o real, passa-se do reino do fato para o reino da *doxa*:

> "O fato, data de nascimento não é um fato, mas o resto de uma operação complexa: a reificação de um sentido. Não deve ser tratado cronologicamente, historicamente, positivamente, deve-se sim entende-lo como uma ficção, uma interpretação, e mesmo uma interpretação de interpretação e interpreta-lo ainda. Assim as diferentes versões de uma mesma vida ou de uma mesma doutrina, no seio de um mesmo texto como de um texto a outro, não representam transformações inerentes à perda da informação e lapsos de desatentos senão tornando-se transformação e lapso pelos sintomas que são. E, sem dúvida, não há uma linha sequer em toda doxografia que não deva ser lida sob essa ótica." [63]

É por isso, diz Bárbara Cassin, que "a citação deve ser literal", pois "ela não vale nada, mas nada jamais equivalerá a ela." Desse modo, "as duas características da doxografia – pretensão à exatidão literal e manipulação ao infinito do sentido – têm assim assegurado seu fundamento simultâneo". Essa ambivalência é, segundo Cassin, "a chave da doxografia." [64]

A biografia dos monges do Contestado, feita por Nilson Thomé, dá conta de mostrar a ambivalência doxográfica - essa "arte de copista" - , pois o autor deixa aberta à visão pública a influência dos "diz-se que", dos encontros e desencontros entre relatos e registros. Existem muitas verdades e nenhuma verdade

---

[61] Idem, ibidem, p.32.
[62] Idem, ibidem, p.35.
[63] Idem, ibidem, p.37.
[64] Idem, ibidem, p.38.

pode ser sustentada como tal, a menos que o autor o faça - e ele faz -, sustentando uma opinião. Segundo Thomé:

> "Infelizmente encontramos em diversos livros vários evidentes indicativos de mentiras, amplamente difundidas sobre os 'iluminados' aqui biografados, produtos de autores não suficientemente preparados, que deram ouvidos a equívocos, utilizando-se de más informações e de fontes tendenciosas e duvidosas, dando créditos a vãs justificativas de atos e de imputações de culpas, fabricadas, narradas e interpretadas no passado próximo e até no presente sem os exigidos critérios da História. [...] Nesta missão, depois de analisarmos o aproveitável para a nossa obra dentro daquilo que já é do conhecimento público, procedemos a releitura dos acontecimentos sob a ótica objetiva do historiador, considerando os novos elementos encontrados fora da bibliografia conhecida. [...] Passo seguinte, reescrevemos as histórias de cada uma das personagens, narrando suas vidas e interpretando suas manifestações, aproveitando aquilo que entendemos, pela crítica, como fontes aceitáveis para suas biografias." [65]

Nilson Thomé comenta que, dentro da sua busca biográfica, catalogou "mais de uma centena de registros com semelhanças e diferenças entre diversos 'iluminados' do sul do Brasil, que tenham exercido influência sobre a população da região do Contestado." [66] Os relatos e registros de Thomé, na sua busca pela biografia dos "iluminados" fazem algo mais que compor uma história que pretende representar a memória do Contestado. Organizando os fatos e recolhendo documentos, reunindo fragmentos, essa busca pela verdade mostra que a biografia não pode absorver e representar a memória, senão como intenção mimética, como montagem e arranjo que não se diferencia substancialmente da ficção no sentido de não conseguir desvencilhar-se dos mitos.

> " O mito é uma ficção no sentido forte, no sentido ativo da fabricação, ou, como Platão afirma, da 'plástica': ele é portanto um *ficcionamento* [*fictionnement*] cujo papel é o de propor, ou mesmo de impor, os modelos ou os tipos [...], tipos a serem imitados, dos quais um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode ele mesmo se identificar. Dito de outro modo, a questão que o mito põe é a do mimetismo, na medida em que apenas o *mimetismo* é capaz de assegurar uma identidade." [67]

Toda condenação do mito desde Platão, "supõe que se reconheça neles, de fato, uma função específica de *exemplaridade*" [68], a qual explica tanto uma forma de expurgo da *mímesis*, como uma política de memória que se sustenta na autoridade

---

[65] THOMÉ, Nilson. Op. cit., pp.22-23.
[66] Idem, ibidem, p.32.
[67] NANCY, Jean-Luc e LACOUE-LABARTHE, Philippe. O mito nazista. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp.32-33.
[68] Idem, ibidem, p.32.

da escrita. O retorno do mito, dentro das estruturas narrativas da história, assume algo como o retorno do recalcado, em que experiências passadas condensadas no imaginário e na memória, que ganham vida na repetição dos relatos, tornam-se a possibilidade de uma identificação distanciada do *logos*. Seria este retorno uma das chaves "para entender tanto a rejeição da magia mimética pela razão esclarecida como igual e essencialmente a possibilidade, sim, a probabilidade do ressurgimento de comportamentos míticos, miméticos e identificatórios." [69] Tal identidade mimética, subdisiária do relato é, como diz Paul Ricouer, uma categoria narrativa – o *ethos* -, e tal identidade, portanto, depende de tudo o que do personagem relatado se diz. O relato produz esse *ethos* e nisso consiste uma importante conseqüência política e ética – nunca neutra - dos relatos na construção e atribuição de uma identidade e do seu agenciamento pela história que incorpora esses relatos e é, para eles, o "primeiro *laboratório do julgamento moral*" [70]

1.4 Histórias, memórias

A memória e o imaginário constam, na antiga tradição do poeta Homero, como sendo ambos componentes do saber histórico. O fundador da historiografia, Heródoto de Halicarnassus, não rompeu de imediato com essa linhagem poética, mas estabeleceu a sua escrita através dos testemunhos orais dos eventos de um passado próximo ligados à memória da história humana, ao *logos*, evitando, porém, a história dos deuses, constituídas fundamentalmente pelo imaginário, o *mythos*. Separando *logos* e *mythos*, nessa primeira distinção da historiografia em relação aos procedimentos poéticos, Heródoto parece "recortar diversos passados que delimita cada um, uma figura diferente dos povos não-gregos (bárbaros)." [71] Esses recortes do passado são como que "uma revista geográfica dos povos conquistados" [72] instituindo uma hierarquia cultural baseada em vínculos

---

[69] GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.95.
[70] RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000, p. 167.
[71] CASSIN, Bárbara, LORAUX, Nicole e PESCHANSKI, Catherine. Gregos, bárbaros, estrangeiros. A cidade e seus outros. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p.58.
[72] VEYNE, Paul. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª edição. Brasília: Ed. UnB, 1998, p.72.

espaço-temporais. De cada povo o *logos* que ele realiza é um saber específico obtido de relatos formados das experiências de ver e ouvir, dele ou de outros, experiências sempre próximas para que a memória tenha mais peso que a imaginação nessa composição. Isso diferencia o *logos* do discurso mítico enquanto processo de aquisição do conhecimento. [73] Assim, a história de Heródoto é composta por relatos de viagem, memórias e testemunhos de experiências e, de algum modo, mantém-se ligada ao estilo dos poetas:

> "O ritmo narrativo das *historiai* também lembra o do poema épico, declamado em voz alta ao público reunido em torno do *aedo*: a prosa de Heródoto está cheia de digressões maravilhosas, de anedotas amenas ou pedagógicas que mantém aceso o interesse do ouvinte (e do leitor). [...] Após explicitar sua tarefa de resgate do passado, Heródoto enumera algumas pseudocausas geralmente citadas para explicar a inimizade entre os gregos e os bárbaros; são lendas antigas e confusas que variam segundo o povo que as conta." [74]

Uma distinção interessante que toma corpo nas histórias de Heródoto é a que ocorre entre o tempo vivido da experiência, o tempo mítico e o tempo diegético. Se, no relato puro direto, o tempo da experiência coincide com o tempo da narrativa, ou melhor, se a narrativa direta expressa a experiência vivida, no relato histórico, essas experiências particulares ou pontos de vistas, não coincidem mais com a antiga diegese. O seu autor reconstrói um tempo que engloba a todos os relatos e perspectivas, de tal modo que a diegese torna-se outra coisa, um esforço de coesão, um tempo fabricado pelo discurso histórico.

Em Heródoto, ressalta Jeanne Marie Gagnebin, que a oposição entre o tempo mítico e o tempo narrativo é mais uma orientação discursiva do que, propriamente, uma oposição entre concepções de tempo histórico-cronológico das sucessões e o tempo mítico, pois eles coexistem harmonicamente. [75]São distinções epistemológicas e narrativas as diferenças entre *mythos* e *logos* e, por isso, muitas vezes se associam dentro da elaboração de um discurso coerente com a explicação da realidade sob a visão de mundo grega onde o *logos*, significa a opção por uma concepção de sociedade calcada "no diálogo argumentativo entre iguais", em

---

[73] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 16-17.

[74] Idem, ibidem, pp 18-19.

[75] Idem, ibidem, pp.19-20. A filósofa corrobora a visão de Pierre Vidal-Naquet sobre a coexistência em Heródoto de um tempo mítico e um tempo humano.

detrimento da concepção tirânica do exercício do poder. [76]A sucessão dos acontecimentos não exclui a crença no tempo cíclico que permite o retorno compensatório de prêmios e punições. Nesse sentido: “A narração histórica reencontra as lições da tragédia.” [77]

A história realizada na intimidade da memória e no auto-conhecimento (ás vezes trágico), arranjada nos recortes de experiências relatadas encontrou uma implacável oposição em Tucídides (460-400 a.C.). Segundo atesta este historiador na sua *Guerra do Peloponeso* [78], a memória é inautêntica, é enganosa e os relatos absolutamente afeitos às preferências subjetivas e gostos particulares, não sendo, portanto, bom método, munir-se de relatos e múltiplos pontos de vista para conferir veracidade e coerência a um evento.

> “Na ordem dos discursos (dos *logoi*) prevalece, portanto, o critério racional da conveniência e da verossimilhança, amparado por uma análise de conjuntura política e da natureza psicológica do orador. Na ordem dos acontecimentos e das ações (dos *erga*) reina o critério da verificação, igualmente amparado na verossimilhança racional. (...) A sua narrativa se desenvolve de maneira coerente, com uma lógica que nos convence de suas hipóteses e das suas interpretações.” [79]

Na perspectiva do seu método, Tucídides institui a função da racionalidade histórica como substituta da memória e da palavra falada que existia na elaboração de Heródoto. Para Tucídides, a história não pode ser um conjunto de relatos e testemunhos, mas uma operação racional de reconstituição do passado na qual a lógica narrativa deve transparecer na escrita. A história passa a ser uma atividade de escrita do presente, cujo compromisso é fazer um retrato fiel do acontecimento. Estabelece-se também, a história como fundamento da política, seja pela afirmação da verdade pela escrita, seja porque a história escrita destinava-se diretamente a um conhecimento futuro do presente, estabelecendo, por sua vez, uma relação de continuidade racional entre os eventos.

A história racional de Tucídides estabeleceu-se como método para a historiografia ocidental tanto através do seu método interno quanto da mera continuação mecânica que Xenofonte, por sua vez, realizou das narrativas

---

[76] Idem, ibidem, p.22

[77] Idem, ibidem, p.21.

[78] A Guerra do Peloponeso (431-404 a.C) foi descrita em detalhes por Tucídides, que procurou fazê-lo com objetividade e desapaixonadamente e seguindo a ordem cronológica dos fatos.

[79] GAGNEBIN, J. M., op. cit., (1997), p. 28.

tucididianas.[80] Com Xenofonte fundou-se a continuidade do método historiográfico, já pautado sobre a ruptura entre história e memória operada pelo domínio racional do discurso sobre o relato e, finalmente, pelo domínio do próprio discurso sobre o acontecimento. Paul Veyne analisa a fundação da historiografia e considera que:

> "(...) o problema do aparecimento da historiografia não se distingue daquele, ao saber porque ela nasceu sob uma forma e outra. Nada prova que a maneira ocidental de escrever a história, como narração contínua, conforme a duração, seja a única concebível ou a melhor. Nós nos acostumamos tanto a acreditar que a história é isto que esquecemos que houve uma época em que não era tão óbvio que assim fosse." [81]

Há uma correspondência entre Tucídides e Platão pela pretensão em desfazer definitivamente a ligação entre *mythos* e *logos* sob o domínio da escrita, mas, se em Platão isso se define com a separação entre *diegesis* e *mímesis* – com uma confiança na racionalidade do procedimento diegético que comporta o relato -, em Tucídides, cria-se a perda definitiva na credibilidade do relato, na diegese racional, , em nome de um discurso onde a razão mimetiza os fatos, dissociando-os do seu narrador e sua memória. Assim, o peso da constatação neoplatônica de Michel de Certeau, refaz o percurso da historiografia e restabelece a força do relato como uma potência transgressora que retorna como um bumerangue contra a factualidade da razão histórica.

1.5 Relatos, *mímesis*

A característica primordial do relato - ser diegético – o distingue da história como também de outros processos miméticos e não seria, portanto, uma tautologia, como propôs Gerard Genette quando escreveu "*mímesis* é diegese". [82] É na sua irredutibilidade que reside a sua potência transgressora. Assim, há diferenças e semelhanças entre a *mímesis* e o relato como há também em relação à história. Por isso, o relato curiosamente traz algumas conseqüências que se manifestam no entendimento do papel do relato como transgressor e é desse modo, que os relatos da

[80] VEYNE, P., op. cit., p. 73.
[81] Idem, ibidem, p.72.
[82] GENETTE, Gerard. "Fronteras del relato". In: *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*, Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970 (pp.193-208), p.198.
[77] PLATÃO. A República. Tradução M.H. R. Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993. (especialmente livro III)

vida dos monges do Contestado podem interferir desestabilizando a linearidade da construção biográfica e a produção do arquivo histórico, abrindo um espaço dentro das narrativas para a amplitude mimética da própria cultura.

Em geral, a idéia de relato como diegese está submetida a um entendimento de *mímesis* como *imitatio*, pelo qual se define a diegese ou o "simples relato" como reconstituição perfeita de um fato "tal como sucedeu", o que tornou o relato, aos olhos de Platão, uma imitação permitida e diferente da arte. [83] Michel de Certeau, quando lança o seu ponto de vista desafiador sobre o relato, sustenta a existência de um sentido transgressor, o qual tem a peculiaridade de ser ambivalente: por um lado é transgressor porque mantém um tempo particular em relação ao tempo historicista, ao *continuum* histórico que absorve tempos diferenciados e desencontrados em um único tempo homogêneo, como disse Walter Benjamin [84]; e, por outro lado, o relato é transgressor porque recria a realidade que retrata no plano do inapreensível, no que Gerard Genette tem razão, ao dizer que o relato não é uma imitação perfeita. [85]O relato é criação, é invenção, é *mímesis*, mas em seu sentido amplo e é essa condição que desestabiliza a rigidez da dicotomia platônica entre *mímesis* e história.

A *mímesis*, em sentido amplo, corresponde basicamente a duas vertentes, que são a coincidência e a diferença com o real, ambos constituídos respectivamente na *República* de Platão onde, segundo Werner Jaeger, se dá a "última batalha decisiva entre Filosofia e poesia" [86] ; e na *Poética* de Aristóteles, que é um texto fragmentário possivelmente oriundo de anotações dos discípulos de Aristóteles recuperadas sem uma ordem precisa, levando em conta as incontáveis traduções que se operaram desde a primeira compilação grega. [87]

A produção da coincidência ou diferença com o real que se acha na concepção platônica, se dá, portanto, apenas no limite da cópia, como imitação mais próxima do real como seria com os relatos, ou mais distante dele, como seria com o teatro. Em contrapartida, para Aristóteles, a coincidência com o real não corresponde

---

[84] BENJAMIN, W. "Sobre o conceito da história". In: BENJAMIN, W. op. cit., (pp.222-232), p.229.
[85] GENETTE, Gerard. "Fronteras del relato". In: *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*, Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970 (pp.193-208), p.198.
78JAERGER, Werner. Paidéia. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 979.
79FREIRE. Antonio. A catarse em Aristóteles. Braga: Faculdade de Filosofia, 1982, pp.17-21.
80COSTA LIMA, Luiz. Vida e mímesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.63.

a um estado puro nem a diferença é radical. A *Poética* se constitui em um sistema composto de diferentes estilos narrativos e a *mímesis* - como atributo que inventa a diferença e a semelhança -, estando presente em algum grau em todos os estilos, os diferencia e os iguala ao mesmo tempo em que comporta trocas no interior deste sistema.

O significado platônico e restritivo de *mímesis* como *imitatio* - que se aplica às artes poéticas e plásticas – é um equívoco preservado nas traduções latinas do renascimento [88], e coloca o relato histórico *strictu sensu* como cópia, ao mesmo tempo em que o livra do contágio das artes a que estava exposto na poética antiga grega. Para Costa Lima, "a tradução, estabelecida desde o renascimento, da voz da *mímesis* como *imitatio*, muito mais que erro de tradução, implicava uma teoria do conhecimento bem diversa da aristotélica."

A distinção entre *mímesis* e relato se torna importante nas formulações estruturalistas que estendem sobre Platão e Aristóteles uma visão comum de que o relato ou, como diz Roland Barthes, a "narrativa" é *mímesis* e a *mímesis* seria ficção. Nesta linha de pensamento estão Roland Barthes e também Gerard Genette que pretendem, segundo Santiago Barbero, apontar, nesse sentido e equivocadamente, uma correção dos termos, tornando inviável dizer que existe relato sem ficção. [89] Genette define que:

> "La representación literária, la ***mímesis*** de los antiguos, no es pues el relato más los 'discursos': es el relato y solo el relato. Platón oponía ***mímesis*** a ***diégesis*** como uma imtación perfecta a uma imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. ***Mímesis*** es ***diégesis***." [90]

A crítica de Barbero parte do pressuposto de que a apropriação conceitual da *mímesis* é sempre difícil, fragmentária e também bastante rica, sendo que em Genette ela está posta a serviço de uma nova teoria que visa reduzi-la a um único caminho que inclui visões diferentes, tais como as de Platão e Aristóteles, numa mesma perspectiva. A essa crítica está submetido, também, Barthes, por sua

---

[89] BARBERO, Santiago. La noción de *mímesis* em Aristóteles. Córdoba: El copista, 2004, p.57.
[90] GENETTE, Gerard. Op. cit., p. 198. (destaques no original.)
[83] BARBERO, S., op. cit., p. 60.
[84] BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, R. A aventura semiológica. Trad. Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001 (pp.103-152), p. 151.

concordância com Genette. [91] Em uma nota do seu artigo "Análise estrutural da Narrativa", Barthes diz que "G. Genette tem razão de reduzir a *mímesis* aos pedaços de diálogos relatados; ainda os diálogos encerram sempre uma função inteligível e não mimética." [92] Mas, a imitação para Barthes é contingente pois a função da narrativa "é constituir um espetáculo que para nós parece ainda muito enigmático, mas que não pode ser de ordem mimética". Nesta citação de Roland Barthes, a seguir, observa-se essa fixação da narrativa (ou do relato) ao verossímil e ao fato, à verdade, à diegese como *imitatio*. Segundo ele:

> "A *narratio* (*diegesis*) é certamente a narrativa dos fatos empenhados na causa (pois que causa é a *quaestio* enquanto ela está penetrada de contingente), mas essa narrativa é concebida unicamente do ponto de vista da prova, é 'a exposição persuasiva de uma coisa feita ou pretensamente feita'. A narração não é, pois uma narrativa (no sentido romanesco e como que desinteressado do termo), mas uma prótase argumentativa. Ela tem, conseqüentemente, duas características obrigatórias: 1. a sua nudez: sem digressões, sem prosopopéia, sem argumentação direta; não há *technè* própria à *narratio*; ela deve ser apenas *clara*, *verossímil*, *breve*; 2. a sua funcionalidade: é uma preparação para uma argumentação; a melhor preparação é aquela cujo sentido fica escondido, na qual as provas estão disseminadas em estado de germes inaparentes (*semina probationum*). A *narratio* comporta dois tipos de elementos: os fatos e as descrições." [93]

No entanto, a narrativa, em suas infinitas formas e variedades está presente em todos os tempos, lugares e culturas, e tem a característica forte de substituir o que poderia ser uma "cópia pura e simples dos eventos relatados" pela contigüidade mimética entre memória, fala e gesto.[94]Isto é, para Barthes, a universalidade da narrativa é aquilo que está acoplado a uma lógica temporal interna do discurso, mas que não pode ser apreendido nessa base estrutural. Diz Barthes que o papel da escrita "não é 'transmitir' a narrativa , mas exibi-la." [95]

É importante destacar que a presença da transgressão do relato aparece também em Barthes quando ele mostra que a "análise estrutural da narrativa" encontra o seu limite na própria tarefa da escrita que não pode ir além da identificação dos signos da narratividade oral, ou dos "índices de oralidade" como diz Paul Zumthor, designando assim, as marcas que o texto mostra "sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*". [96]A escrita, segundo Barthes, é

[85] Idem. "A antiga retórica". In: BARTHES, R. A aventura semiológica. Op. cit., (pp.3-102), p. 85.
[92]Idem. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, R., A aventura semiológica, op. cit. p.104.
[93] Idem, ibidem, p.124
[94] Idem, ibidem, p.146.
[95] Idem, ibidem, p.142.
[96] ZUMTHOR, P., op. cit., p. 35.

somente um modo de exibição da narrativa e não de sua "transmissão" – esta é sempre oral -, e, por outro lado, tomá-la em sua oralidade significa transcender o "nível narracional", a fronteira, o "último nível que a nossa análise pode atingir a menos que saia fora do objeto-narrativa, isto é, a menos que transgrida a regra de imanência que a embasa." [97] Em outras palavras, a trajetória oral do relato é um desafio à lei da escrita e um convite à transgressão:

> "A narração não pode realmente receber seu sentido senão do mundo que dela se serve: além do nível narracional, começa o mundo, isto é, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos), cujos termos já não são apenas as narrativas, mas elementos de uma outra substância (fatos históricos, determinações, comportamentos, etc.)." [98]

Mais adiante, ainda na sua "Análise estrutural da narrativa", Barthes considera que a lógica do relato, isto é, no seguimento das ações narradas em que "se arrisca e se satisfaz", o relato tem um sentido francamente emancipatório que não imita a realidade (contrariando a *imitatio*, portanto), mas a ultrapassa no interior de uma lógica própria em que "nada se repete", pois "é possível que os homens reinjetem permanentemente na narrativa aquilo que conheceram aquilo que viveram; mas isso se faz numa forma que, esta pelo menos triunfou da repetição e instituiu o modelo de um devir." [99] Observa-se que esta posição de Barthes sobre o relato é francamente mimética, mas sem vestígios do modelo platônico da *imitatio*.

Mas onde está o fato a que o relato deve a sua característica diegética? Tratando precisamente do que concerne a coincidência entre fato e relato, Barthes está pautado no entendimento de que o ideal do discurso histórico é o fato, uma vez que ele está em busca da tipologia daquilo que diferencia o discurso histórico de outros discursos, mas pondera que existe uma perda do real acumulada pelo discurso historiográfico, invocando aí, novamente, o modelo clássico do relato como *imitatio*. Para Certeau, o argumento de Barthes não leva em consideração a historicidade do "fazer história" que "encontra ao mesmo tempo o seu enraizamento na ação que faz história" e, nesse sentido, o próprio fato resulta de uma práxis discursiva. [100] Especificamente sobre este enfoque de Barthes, sobre os fatos reais que dariam sustentação a um discurso histórico propriamente dito, para Certeau tais fatos na

[97] BARTHES, R., op. cit., p.142.
[98] Idem, ibidem, p.142.
[99] Idem, ibidem, p.151.
[100] CERTEAU, Michel de. (2002), op. cit., p.51.

historiografia atual dão lugar somente a uma estrutura do "pensável". [101] Por isso é que, dentro de uma tal estrutura transcendente, o relato é para Certeau, transgressor. Ele argumenta, ainda, que,

> "Efetivamente, para Roland Barthes (se deixarmos de lado o detalhe de sua argumentação lingüística) os "fatos" de que fala a história funcionam como indícios. Através das relações estabelecidas entre fatos, ou da elevação de alguns dentre eles ao valor de sintomas para uma época inteira, ou da 'lição' (moral ou política)que organiza o discurso inteiro, existe em cada história um *processo de significação* que visa 'preencher' o sentido da 'História'.[...] (o historiador) parece contar os fatos, enquanto efetivamente enuncia sentidos que, aliás, remetem o *notado* (aquele que é retido como pertinente pelo historiador) a uma concepção do *notável*." [102]

Barthes conclui a perda do real pela história baseando-se na "na supressão da narrativa na história atual" ao mesmo tempo em que defende a necessidade do verossímil no relato, ou o que ele chama de "efeito de real". A necessidade do verossímil, tão propalada na interpretação da *Poética* de Aristóteles, é objeto de defesa por Barthes, pois a história moderna trata de evocar ou simplesmente enunciar um "aconteceu" que não sustenta mais diferença alguma deste discurso com o romance realista, diários, crônicas, museus, fotografia ou documentários [103] e, por isso, ele concorda com Genette que "*mímesis* é diegese". O acontecimento histórico é, então, somente mais um evento discursivo. No entanto, para Certeau, o desaparecimento do acontecimento ou do relato na historiografia – embora ele mesmo enfoque esse desligamento - não significa o desaparecimento do real, mas somente o seu deslocamento implicado na "criação de modelos" históricos que confere o sentido não apenas ao real, mas a prática de sua reconstituição. Nisso reside o limite do estruturalismo, assinalado por Certeau em concordância com o próprio Barthes.

A essa linha de interpretação – que comporta um bom debate -, especialmente pela manutenção do sentido de *imitatio*, se contrapõe a idéia de que a *mímesis* aristotélica possibilita outras noções além da mera imitação e que não se trata de uma noção excludente entre o relato e as outras artes poéticas, mas, ao contrário, possibilita uma ampla percepção das interações que acontecem no âmbito cultural. [104]

---

[101] Idem, ibidem, p. 53.
[102] Idem, ibidem, p.52.
[103] Idem, ibidem, p.52.
[104] BARBERO, S. op. cit., p. 28; GEBAUER,G. (et all), op. cit., p. 29.

Assim, é importante considerar que as restrições que Platão faz à *mimesis* (*imitatio*) se estabelece a partir da sua crítica da cultura observada tanto na *República* como na formulação da *Paidéia* e que, portanto, se faz de um ponto de vista francamente político, pois, tal formulação, incide como poder sobre as estratégias de saber e produção de conhecimento da cultura grega, predominantemente oral. Na *República*, Platão separa a fala direta do poeta, a diegese ou "simples relato" da *mímesis*, entendida como atributo dos gêneros poéticos em que o poeta reproduz a fala de outros, como no teatro (tragédia e comédia), e como um gênero misto no qual se combina a diegese aos diálogos, como é o caso da epopéia. Platão, ao renegar a *mímesis*, aplica restrições às diferentes formas de representação da realidade, uma vez que a própria realidade enquanto criação é, para ele, uma imitação da idéia. Nesse sentido, se a coisa produzida manifesta a verdade constituída no mundo das idéias, a arte - ao copiar essa coisa ideal -, torna-a um arremedo da idéia original e perfeita. [105] Platão recusa a *mímesis*, mas admitindo-a como constitutiva da cultura - uma vez que a imitação é uma característica humana -, prescreve que toda educação calcada em exemplos como a grega, precisa construir os seus modelos. Segundo Jaeger,

> "É só a partir deste ponto de vista que compreendemos porque é que a investigação culmina, finalmente, na fundação do 'Estado em nós', da personalidade humana, objetivo de toda a obra. No decurso da educação orientada para a cultura dos 'guardiões' (fundada na *doxa*) e dos guerreiros, a qual inclui também a antiga *paidéia* musical, elevamo-nos a uma forma de cultura filosófica que aspira a modelar o espírito dos governantes, mediante o conhecimento da verdade e da norma suprema. Esta educação pretende dar à alma, como fundamento, a ordem e a lei que dentro dela própria vigoram, isto é, o que na sua estrutura interna e no seu modo de ação é semelhante ao Estado. Existe a mais estreita afinidade entre esta concepção da missão da essência educativa e o *logos* filosófico, que Platão salienta aqui como a forma suprema de cultura. A antítese com a poesia, que era meramente relativa na fase da educação dos 'guardiões', ganha aqui caráter absoluto. As forças ordenadoras e normativas da alma, personificadas na filosofia, enfrentam o elemento pós-vivencial e imitativo que nela existe e do qual brota a poesia, como sendo-lhe simplesmente superiores, e exigem-lhe que abdique ou se submeta aos preceitos do *logos*." [106]

Estabeleceu-se, assim, através da *Paidéia*, o controle social e individual relacionado à substituição do "discurso imagético ligado à oralidade por um discurso conceitual" que foi, então, assumido pela palavra escrita. [107] Sobre a crítica de Platão, entende-se, portanto, que

---

[105] JAEGER, W. op. cit., p.982.
[106] Idem, ibidem, pp. 980-981.
[107] GEBAUER, G. (et al), op. cit., p. 28.

> "Esta resulta da tradição oral e toma forma na complexa conexão do poeta e do público, nos processos corporais e emocionais e no material recitado. A partir dos diversos usos da palavra mimese, ele formula um conceito filosófico que oferece uma descrição para processos cognitivos induvidosos: mimese é opinião (doxa), um conhecimento sobre acontecimentos, ligado a experiências práticas que estão espalhadas em unidades separadas, são pluralistas e não estão integradas em nenhum sistema de causa e efeito. A doxa, segundo a determinação de Platão, diz respeito ao tornar-se em vez do ser, ao plural em vez do uno e ao visível em vez do invisível e do pensável." [108]

A *mímesis* platônica tem como base a produção oral, incluindo, portanto, a arte, a *doxa* e a sofística, mas a crítica á *mímesis* e a sua conseqüente política tem como base distinguir o conhecimento verdadeiro – a filosofia -, e a representação verdadeira da realidade, ou seja, instaurar uma hierarquia epistemológica que, de certo modo, teve sua força recobrada com as filosofias modernas da ordem. Com elas, a semelhança, segundo Michel Foucault, deixou o domínio do conhecimento, foi alijada do mundo da filosofia para tornar-se a anfitriã do mundo natural a receber a ciência A semelhança foi reduzida a atributo observável e admitida como simples empiria, ordenamento, seriação, hierarquia. [109]

A condenação da *mímesis*, para Platão, passa pela condenação de toda a formação cultural grega anterior a ele e que tinha em Homero, o principal representante, mas não apenas como poeta e sim como o "maior criador e modelador da humanidade grega." [110] A epopéia, ao misturar diegese e *mímesis*, retrata o que é a própria história e em si mesma contém a história de todos os gêneros que a precedem .[111] A sua influência sobre a produção cultural excede a própria formação cultural grega através do cristianismo que "converteu a avaliação puramente estética da poesia em atitude espiritual predominante", atitude que possibilitava apropriar-se de uma forma estética que era "instrumento de educação e fonte de prazer" para introduzir o conteúdo ético cristão. [112]Na verdade, diz Werner Jaeger, essa "não-separação entre a estética e a ética é a característica do pensamento grego primitivo" [113], ao que se acrescenta que esta é também a característica do cristianismo antigo e

---

[108] Idem, ibidem, p.28.
[109] FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.84.
[110] JAEGER, W., op. cit., p.62.
[111] Idem, ibidem, p.64.
[112] Idem, ibidem., p. 62.
[113] Idem, ibidem, p.61.

medieval com o seu uso irrestrito de diferentes gêneros poéticos, que caracteriza as narração das vidas de santos, como tratarei adiante.

O gênero híbrido das vidas de santos corresponde às necessidades de reconstituição histórico-biográfica, pois quanto mais se agregam testemunhos, seja num só relato ou em vários, mais verossímil se torna, ao público, uma vida para ser lembrada.

O combate de Platão vai contra uma *mímesis* generalizada na Grécia antiga, onde o pouco rigor de forma quanto a tratar qualquer conteúdo, junto ao convívio com o gosto e o fascínio que a poesia de Homero proporcionava, moldava a figura do poeta como educador de toda a Grécia, "mestre de uma cultura enciclopédica universal, capaz de englobar todas as artes". [114] O que era simplesmente a cultura antes das normas de Platão passou a perseguir a constituição dos relatos como transgressão, o que vale tanto para a relação entre diegese e *mímesis*, quanto para a relação entre diegese e história que comporta, no primeiro caso, a história oral como diegese e, no segundo caso, uma saída da história do campo diegético oral para a escrita, o que significa o surgimento de uma autoridade específica para o autor que escreve a história. A opinião de Paul Veyne corrobora este formalismo: "houve o nascimento de um gênero histórico, mas não de uma consciência histórica."[115]

Nos desdobramentos da *mímesis* em Aristóteles - que se distancia da intervenção platônica -, há uma reabilitação de noções antigas. [116] Na concepção de Aristóteles, a *mímesis* deve ser considerada na perspectiva de todo um sistema

---

[114] JAEGER, W., op. cit., p. 981

[115] VEYNE, P., op. cit., p. 71.

[116] As *mímesis* não platônicas difundem um sentido que não têm a ver com a afirmação da realidade em si mesma, mas com a relação da realidade com o imaginário e com a representação, ou seja, revelam vários sentidos que não correspondem á *imitatio*. São eles, a representação visual, a imitação de condutas paradigmáticas, a personificação, a imitação vocal, a *mímesis* metafísica (e somente aqui se trata de um produto que remete a um ideal, a uma referência). Á representação visual refere-se Heródoto na sua *História* e também fala ele da imitação das leis de outros povos; Tucídides refere-se aos atenienses como modelos para outros povos; Xenofonte (continuador de Tucídides) na *Memorabilia*, único diálogo entre ele e Sócrates, onde o filósofo fala sobre uma *mímesis* moral e da imitação dos costumes da alma (conduta paradigmática), também Eurípides (Electra, a mulher imita o homem), Aristófanes, coloca a *mímesis* como imitação do modo de ser dos rústicos. Aristóteles faz uso similar em *Ética a nicômaco*. Sobre as personificações Dioniso se faz passar por Heracles. A imitação vocal aparece em Ésquilo (Hino a Apolo), Aristóteles na Ética a Nicômaco fala do *ethos* como imitação, como na Retórica em que a *mímesis* como *ethos* associa-se ao discurso). As *mímesis* não platônicas difundem um sentido que não têm a ver com a afirmação da realidade em si mesma, mas com a relação da realidade com o imaginário e com a representação. Para mais detalhes sobre essas antigas expressões da mímesis, ver: BARBERO, Santiago. La noción de *mímesis* em Aristóteles, op. cit., pp15-29. Ver também: JAEGER, Werner, Paidéia, op. cit., especialmente o livro primeiro.

poético ao qual tal noção se aplica. Assim, a *mímesis*, em que pese os muitos sentidos que lhe são reconhecidos historicamente, a partir do procedimento indutivo de Aristóteles, não comporta uma definição rigorosa e nem tampouco, uma indução perfeita. [117]

Deve-se ter em conta que a *mímesis* antiga, anterior a Platão, não se caracterizava pela simples imitação da natureza ou da realidade exterior, mas destinava-se a expressar a natureza como realidade subjetivada. Para Aristóteles, a *physis*, a natureza, é antes a força que anima e forma a natureza e a *mímesis* expressa as variações pelas quais essa força se apresenta e caracteriza todo um sistema poético em que nenhum estilo se exclui. Isso corresponde à idéia de que a arte imita a natureza, no sentido proposto por Jaeger, de que a *physis* corresponde ao espírito, e que a arte imita a teleologia da natureza e as relações e ações que dão unicidade a sua obra. [118] Outra definição que se extrai a partir idéia de imitação *teleológica* da natureza é de completar "o que la natureza no llega a producir por si misma", [119] sentido próximo, também, ao que se encontra em Nietzsche e Adorno e Horkheimer, onde os filósofos mostram a Razão como *hybris*, como excesso que pretende substituir a natureza e o mito, transformando-se a si mesma em natureza e mito. [120]

Nesse entendimento ampliado e reinventado de *mímesis*, a perspectiva do relato, propriamente o relato como diegese – a narrativa de um fato "tal como sucedeu" – pode ser retomado em seu valor cognitivo, a começar pela afirmação de Aristóteles de que a poesia é mais filosófica que a história e, ao postular, no mesmo instante em que o afirma, que esse caráter filosófico está implicado em ambas. Extensiva a essa afirmação, a poesia é apresentada como uma representação do que "poderia suceder". Assim, distingue-se história de ficção mais pelo que dizem e menos pela forma como dizem, ou seja, a *mímesis* não é em si mesma, uma categoria de distinção entre história e ficção. Segundo Aristóteles diz na *Poética*

> Com efeito, não diferem os historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa0 – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder. Por isso a

[117] Idem, ibidem, pp.46-48.
[118] JAEGER, W. op. cit., p. 1168 e BARBERO, S., op. cit., p.104.
[119] BARBERO, S. op.cit., , p.108.
[120] ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. NIETZSCHE, F. Genealogia da moral. São Paulo: Companhia das letras, 2004, pp.102-103.

> poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.”. [121]

A relação da *mímesis* com a ordenação dos fatos e com a proposição teleológica está posta como a intencionalidade de colocar uma ação em curso. Essa intencionalidade cabe a quem narra manejar, como Homero que, como disse Aristóteles, sabia aparecer e desaparecer do relato. Isso significa, em outras palavras, saber liberar a força da ação mítica e mimética, ao qual estão subentendidos o exemplar e o paradigmático, coisa que nos remete, paralelamente, para o dispositivo teleológico na história como um recurso de incorporação mimética do mito. No entanto, o teleológico que pode ser entendido como uma sorte de imaginação histórica reforça a característica filosófica das formas miméticas e tal característica investe a universalidade que não está inscrita na ordem do real, e sim do imaginário. Segundo Foucault, “sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas.” [122]

Na gradação entre as formas poéticas, a qual se referiu Aristóteles, importa menos para o seu êxito estar a *mímesis* a serviço do provável e do absurdo do que do verossímil mesmo que irreal. Se há verossimilhança, há crença, portanto; e dela se nutre a consistência filosófica da *mímesis*. No entanto, a polêmica entre crença e filosofia é bastante arraigada na cultura grega e bem anterior a Aristóteles. A esse respeito lembremos-nos de Sócrates quando este perguntou a Górgias sobre qual era, entre os dois tipos de persuasão, a crença ou o conhecimento, a que a retórica sofística se referia, e a crença foi a resposta. Aristóteles, por outro lado, na sua *Retórica,* entende que o conhecimento e a crença são similares, pois correspondem ao valor cognitivo da obra, e estão subentendidos na noção de exemplo e paradigma, ambos fundamentais à persuasão porque têm força moral. [123]

A lógica da *mímesis* não é extrínseca as leis de um conhecimento particular uma vez que estes podem se tornar paradigmas para conhecer outros casos semelhantes, o que confere universalidade a história exatamente na medida em que recompõem comparativamente os fatos em uma ordem teleológica. [124] Assim “ el proceso de *mímesis* consiste, precisamente, em componer um modelo particular-

---

[121] ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 249.
[122] FOUCAULT, M., op. cit., p.84.
[123] ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. 17ª edição. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.99.
[124] BARBERO, S., op. cit., p. 116.

concreto capaz de valer por otros indivíduos concretos em virtud de las relaciones de semejanza o analogia. [125]

Desse modo, o exemplar na história - se temos em mente o relato de uma vida exemplar como a dos monges e santos do Contestado -, pode ser um objeto errante que gravita filosoficamente entre o particular – diegese - e o universal, entre a história e a poética. [126] Assim, o que é admitido como imitável, como exemplar, não é somente o que é, mas o que pode vir a ser ou, simplesmente, o devir, como aparece nas "décimas" sobre o monge. O imitável, portanto, não consiste em admitir um determinismo, mas em investir uma teleologia forjada no próprio exemplo, no dizer de Barbero, ela tem uma gênese artificial, isto é, mimética. [127]

A história se faz *mímesis*, sobretudo, incorporando relato que traz o exemplo. Paradigma e *mímesis*, ou o par modelo-imitação, são os fundamentos da *Paidéia* grega na qual "a República de Platão representa uma nova etapa dentro dela", [128] mas o modelo doravante é a filosofia. O paradigma não se coloca como imposição para que seja repetido, mas como possibilidade de que seja imitável pelo conjunto dos seus atributos. Do mesmo modo, a história incorpora o imitável e estabelece o quadro para a criação de heróis e mitos:

> "De hecho, también los mismos hechos de la historia pueden integrar la matéria del argumento de uma obra poética, entendiendo la historia en forma genérica como la tradición que incluye también la leyenda heróica y mítica. Para ello se requiere obviamente la tarea del poeta em la organización de los acontecimientos conforme a un plan (...) que le aporte calidad poética (y más bien filosófica). [...] es un proceso extrínseco al hecho en si: el paradigma expuesto provoca un proceso de conocimiento (abstración), que necesariamente es posterior. Que Aristóteles asigne a la historia como objeto específico lo particular, de ningún modo entre en contradicción con las posibilidades de universalización de los hechos en el proceso ulterior operado por el receptor." [129]

Essa história universal, que utilidade tem? Como aprender com o mesmo exemplo uma coisa nova? Pergunta Nietzsche. E "quão violentamente a individualidade do passado deve se encaixar em uma forma universal e o quanto todos os seus ângulos e linhas acentuados precisam ser destruídos em favor da

---

[125] Idem, ibidem, p.98.
[126] Idem, ibidem, p.100.
[127] Idem, ibidem, p.102.
[128] JAEGER, W., op. cit., p.837.
[129] BARBERO, S., o. cit., p.105.

concordância!” [130] Basicamente, para Nietzsche, a história universal, a história monumento, não precisa de nenhuma veracidade:

> “Até aí a história monumental não precisará utilizar aquela plena veracidade: ela sempre aproximará o desigual, generalizando-o e, por fim, equiparando-o; ela sempre enfraquecerá novamente a diversidade dos motivos e ensejos a fim de apresentar o *effectus* monumental como modelo e digno de imitação, à custa das *causae*: de maneira que se poderia denominar este efeito, uma vez que ele abstrai o máximo possível das causas, com um pouco de exagero, como uma coletânea dos “efeitos em si”, como acontecimentos que se tornam efeito para todos os tempos. [...] Se a consideração monumental do passado governa sobre os outros tipos de consideração, ou seja, sobre o tipo antiquário e o tipo crítico, então o passado mesmo é prejudicado: grandes segmentos do passado são esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam por sobre o fluxo como ilhas [...]” [131]

Retorna com Nietzsche a idéia de uma história que elabora o passado dispondo dos efeitos de linguagem, dos efeitos de real, dos efeitos sofísticos, cujo objetivo é produzir um modelo e com ele um tipo de imitação e um tipo de memória. Com isso, produz-se também um tipo de conhecimento. Isso exposto tem uma constatação necessária: a de que, antes do que pode se chamar de conhecimento, é preciso acreditar no modelo exposto como um processo exterior ao fato e ao próprio conhecimento. O modelo, o exemplo depende da “crença verdadeira”, segundo afirmou Sócrates no diálogo com Górgias, e esta é o fundamento para o conhecimento, pois se entende aqui um receptor ativo que desenvolve a faculdade mimética, para usar os termos de Walter Benjamin. [132] Nesse sentido, a *mímesis* é apreensão e recognição, vale dizer, recondução aos códigos e leis próprios do receptor – que permitem incorporar o impossível desde que verossímil para ele. [133] Desse modo, não sendo pura e simples imitação, a *mímesis* em seu sentido amplo, não traça, simplesmente, um lugar fixo ou uma fronteira, mas instaura trânsitos miméticos entre o particular e o universal. [134]

> “Es posible observar que para Aristóteles, los mundos de la mímesis comparten, al menos em parte, las leyes universales del mundo experencial, las que no han sido reveladas por ningún tipo de convención ni explícita ní implícita, y son precisamente las de la lógica, que acreditan como verosímiles hechos, deducciones o relacciones de causa a efecto.” [135]

---

[130] NIETZSCHE, F. (2003) op. cit., p.21.
[131] Idem, ibidem, p. 21-22.
[132] Walter Benjamin utiliza o termo “faculdade mimética” no ensaio “A doutrina das semelhanças”, enfatizando que o ser humano é dotado de um impulso mimético ao semelhante. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica. Arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
[133] BARBERO, S., op. cit., p. 109.
[134] Idem, ibidem, p.106.
[135] Idem, ibidem, p.110.

Assim, para finalizar essas considerações e encaminhar as idéias que a seguem, proponho que o relato das passagens dos monges realiza, de fato, trânsitos entre a particularidade e a universalidade, e incorpora-se a todo um sistema mimético, desde onde fato e ficção se identificam, se diferenciam e se confundem. Como nos diz Luiz Costa Lima, "é diante da mesma palavra em dobra, passível de confiança e suspeita, que se debruçam os representantes das duas atitudes." [136] E ainda: "A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou aquele rumo." [137]

1.6 Vida de Santo I - *Exemplum*

O monge João Maria d'Agostini e os relatos sobre ele se disseminaram no rastro da sua peregrinação e no ritmo das migrações intensas que ocorriam no cone sul no final do século XIX, desde São Paulo, por conta do tropeirismo e das revoltas sulinas, especialmente a Guerra dos Farrapos e a Revolução Federalista. Nos lugares onde passou também ficou conhecido por vários outros nomes, como monge do Botucaraí e monge do Campestre (RS), monge do Ipanema (SP) e monge da Lapa (PR).

João Maria d'Agostini, de profissão "solitário eremita" – segundo consta em sua biografia -, dizia-se frei, usava hábito, era italiano, nascido em Piemonte em 1801, solteiro, então com 43 anos quando desembarcou no Brasil em 1844, para exercer o seu ministério. [138] Ele rumou, então, para o Rio de Janeiro, no vapor Imperatriz que fazia viagens pelo litoral do Brasil; depois chegou a Sorocaba – cidade em que ocorriam as grandes feiras de tropeiros -, e lá morou em uma espécie de gruta encravada na chamada Pedra Santa, junto a uma fonte de água e uma fábrica de ferro:

> "Seus movimentos nesta área têm registros precisos e imprecisos, que vão da história ao folclore, com os biógrafos conflitando datas entre si. De um modo geral, coincidem nas narrativas de que era um homem piedoso, penitente, que levava uma vida muito austera, alimentava-se de frutas e de dádivas dos moradores e servia-se da

[136] COSTA LIMA, Luiz. Mímesis e modernidade. Formas das sombras. 2ª edição. São Paulo: Graal, 2003, p.47.
[137] Idem, ibidem, p.43.
[138] THOMÉ, N. Op. cit., p. 27.

> água cristalina que brotava no paredão. Entoava salmos, cantava, fazia orações em voz alta e costumava assistir missa na capela da fábrica.” [139]

Quando saiu de Sorocaba, João Maria seguiu pelo caminho das tropas chegando ao Paraguai e à Argentina e depois também aos Sete Povos das Missões em sua peregrinação. Foi ao Uruguai e, então, retornou a Santa Maria no Rio Grande do Sul. Enfrentou uma deportação e retornou ao Rio de janeiro, de onde partiu em peregrinação ao Sul, mais uma vez. No período em que esteve no Rio Grande do Sul pela primeira vez, (entre 1845 a 1848), o monge João Maria vivenciou os momentos finais da Guerra dos Farrapos, depois de dez anos de intenso combate pela separação do Rio Grande do Sul. Uma luta acompanhada muito de perto e com grande envolvimento da população do sertão de Santa Catarina:

> “Conhecida por ‘revolução farroupilha’ esta rebelião marcou profundamente o homem do planalto catarinense, no período compreendido entre 1838 e 1840, com maior intensidade nos campos de Lages, Campos Novos e Curitibanos, onde estão as raízes genealógicas de diversas famílias que se instalaram na região central do Contestado. (...) Após a revolução, com medo de perseguições, muitos derrotados fugiram do território gaúcho e também se estabeleceram no planalto, às margens dos rios Uruguai, Iraní, Chapecó e outros.” [140]

A perspectiva de Oswaldo Rodrigues Cabral era de que João Maria fosse um monge da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, tendo em conta que ele havia se declarado frei na sua chegada ao Brasil e que usava hábito. [141] Tal perspectiva foi, entretanto, desqualificada pelo padre Thomas Pieters que, em consulta aos arquivos da Cúria Metropolitana de Turim sobre o caso do monge, recebeu a seguinte resposta de que “nas listas de sacerdotes da primeira metade do século passado, não constava o nome dele e que, de costume, o direito de levar o hábito e de chamar-se ‘eremita’ era dado aos leigos que cuidavam de uma capela de pouca importância.” [142]

É interessante observar que tal informação cumpre uma formalidade nos limites técnicos do arquivo e se restringe apenas à Cúria de Turim, mas interfere na identidade e na imagem pública – o que interfere também na memória, como disse no início -, de João Maria como monge. Mesmo assim, não consegue desvincular

---

[139] Idem, ibidem, p.29.

[140] THOMÉ, N. O espírito guerreiro do caboclo do Contestado. Caçador: FEARPE, 1984, p.4. Apud: THOMÉ, N. op. cit., p.32.

[141] CABRAL, O. João Maria – Interpretação do Contestado. São Paulo: Nacional, 1960, p.317.

[142] PIETERS, Thomas. As lendas do monge. In: *O Contestado*. Caçador: Universidade do Contestado, 1979. Apud: THOMÉ, N. op. cit., p. 29.

totalmente João Maria da Igreja e nem poderia, pois a relação entre o monge João Maria d'Agostini e a Igreja demonstra uma proximidade interessante uma vez que era tratado como sacerdote, tendo, inclusive, a prerrogativa de pregar na Igreja de Sorocaba. [143]

No entanto, fora dos compromissos clericais, a vida monástica é muito peculiar e se caracteriza exatamente pelo desprezo ao poder e aos privilégios da hierarquia eclesiástica. A vida monástica foi, na sua origem, um movimento leigo pelo qual os monges optam livremente por uma vida ascética sem qualquer proteção institucional. [144] As ordens eremitas agostinianas medievais, chamadas de *Ordo Fratrum Eremitarum Discalceatorum Sancti Augustini*, cultivaram, de fato, a tradição monástica dentro da hierarquia eclesiástica, mas a vida monástica em si mesma não significa a entrada na Igreja e sim a constante retirada do mundo, a peregrinação. Assim, independentemente daquela informação oficial, o monastério não corresponde somente a um "direito dado" ou negado pela Igreja, pois a prática monástica não foi, desde sempre, uma opção clerical.

Monge vem da palavra grega *monakhos* que quer dizer sozinho, mas a etimologia não dá conta do seu sentido mais profundo: um monge é, antes de tudo, um peregrino de uma causa, aquele que se dedica a ter uma vida exemplar porque se preocupa com o efeito de suas ações sobre os outros. Até a Idade Média, os sacrifícios e as privações do peregrino, junto com as suas orações e cantos, compunham uma espécie de reserva de virtudes, um "tesouro" de bens morais que poderiam, em conjunto, salvar as almas dos vivos e dos mortos.[145] Por isso, a exemplaridade de uma vida virtuosa, sempre foi, desde a antiguidade, a principal característica da vida monástica que passa sempre pela peregrinação.

> "Ao deixar a segurança de sua casa em busca de um santuário distante, o peregrino sofria todas as dificuldades do caminho, realizando assim um exercício ascético e uma forma de penitência. Noutros termos, numa peregrinação importava mais a rota do que o objetivo: o sofrimento do caminho é que permitia depois receber a sacralidade emanada do corpo santo ou do local visitado. [...] Os peregrinos medievais, por sua vez, ao trocar esforço físico por benefícios divinos, repetiam gestos milenares." [146]

---

[143] GALLO, Ivone C. D'Avila. O Contestado. O sonho do milênio igualitário. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999, p.71.
[144] VIDA DE SANTO ANTÃO, nota 65.
[145] FRANCO Jr., Hilário. As utopias medievais. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992, p. 151.
[146] Idem, ibidem, pp. 150,153.

É nessa postura de renúncia que se pode entender o propósito da peregrinação de João Maria de Agostini e também a de João Maria de Jesus. As suas peregrinações dizem muito sobre a constituição cultural e religiosa do Contestado e as práticas a ela vinculadas, eivadas de uma medievalidade transculturada, herdada do colonialismo ibérico, como se pode observar em pequenos relatos, como este que segue:

> "Segundo alguns, João Maria nasceu na Galiléia em começos do século XIX, na mesma cidade que foi berço de Jesus de Nazaré. O seu nome hebraico era Johannah Jeshona. Mancebo estouvado, aos vinte anos raptou uma linda muçulmana, cuja religião abraçou, tornando-se ardente sectário do islamismo. Esse amor pela linda islamita fé-lo abandonar a religião, pátria e família e expatriar-se indo residir com seus amores em Alexandria, no Egito, onde combateu às ordens de Murad-Bey, e o exército expedicionário francês, sob o comando do general Dessaix – o sultão justo.
> 'Caído prisioneiro, em uma escaramuça, captou as simpatias do general francês, que lhe deu a faculdade de voltar à pátria ou um posto de oficial dos corpos de seu comando. Neste ínterim soube da morte violenta de Aischa, mulher que tanto amou. Esse acontecimento fé-lo tornar-se o que era nos últimos tempos da sua vida. Abandonou tudo ao regressar à Palestina, teve a mesma visão de Paulo, o Apóstolo, e consagrou sua vida à pregação do Bem e do Cristianismo, que havia renegado em seus tempos de rapaz, por um amor efêmero, que durara apenas uma primavera..." [147]

Esse relato da vida de João Maria, que trata propriamente do que seria a sua conversão ao cristianismo é semelhante a um *exemplum*, narrativa escatológica medieval, em geral bastante breve, de um episódio de conversão de fundo mítico, cuja finalidade era a de ser incluída em algum tipo de discurso moralizador como os sermões, estes sempre apoiados no sentido de *mímesis* como *imitatio* e evocando a exemplaridade. [148] Os sermões eram geralmente oficiados por monges, em língua vulgar, para o povo menos instruído, ao invés do latim. [149] Com efeito, os sermões eram situações privilegiadas nas quais se apresentava junto com a palavra pastoral, elementos de cultura popular e oral.

Os *exempla* eram os relatos da passagem de um estado de pecado para o estado de salvação, evocando simbolicamente a vitória sobre as tentações. Eram, geralmente, relatos da viagem de um sobrevivente de uma catástrofe ou tragédia. Essas viagens, que têm como ponto de partida a Europa - viagens marítimas ou pelo deserto -, exploram as utopias medievais da Conquista sobre o Oriente ou sobre o Novo Mundo e representam as tentações do poder, bem como as tentações carnais.

---

[147] *Lendas populares* (1929), apud: Thomé, Nilson, op. cit., p.40. Outra versão dessa narrativa também se encontra no livro História do Monge João Maria, de Augusto Waldrigues, escrito em 1951.
[148] FRANCO Jr., op. cit., p. 221.
[149] ZUMTHOR, P., op. cit., p. 77.

A poética que retrata a transferência das escatologias para os relatos de viagem do Novo Mundo são emblemáticas da hesitação dos homens diante do seu próprio poder de conquista, e revelam a ambivalência do poder do Império entre a coroa e a cruz. [150]Sob o signo da busca e da perda do Paraíso, a consciência medieval mantinha-se a-histórica, voltada para o processo escatológico pré-estabelecido e guiado por Deus[151], por isso as idades e datas são marcas temporais - como "um amor efêmero dos tempos de rapaz que durara apenas uma primavera"-, facilmente incorporadas na diegese que sempre trata do retorno ao caminho cristão, onde se encontra a verdade.

A difusão do relato sobre João Maria, que tem uma impressionante contemporaneidade com a sua própria passagem, parece um anacronismo pelo seu conteúdo, mas apresenta, no entanto, a simultaneidade do tempo que faz coincidir passado, presente e futuro – "esse acontecimento fê-lo tornar-se o que era" -, que é uma forma comum de percepção medieval. Pela ótica agostiniana, bastante fértil no século XIII, bem como para a cultura medieval posterior o tempo era um estado interno, psicológico e não uma externalidade. [152] Assim, o relato da peregrinação penitente do monge que acompanha o próprio monge em sua caminhada, cumpre uma função de unir a sua vida a de outros peregrinos pela experiência religiosa que o arranca do tempo que passa, e o eleva do seu próprio presente.

Para entender o significado do *exemplum*, é importante observar que o monopólio do sagrado e da verdade por parte da Igreja medieval – antes das sucessivas reformas, iniciadas a partir do século XI com a Reforma Gregoriana [153]-, se dava por intermédio da voz, do *Verbum*, que significava o próprio exercício do poder através do ministério dos sacramentos, da confissão auricular e da absolvição sem os quais não haveria salvação. Nesse sentido, a palavra oral é um ato de autoridade que atemoriza. Mas, para ser fundadora da fé, ela precisava penetrar a

---

[150] FUCHS, Bárbara. Mímesis and Empire. The New World, Islam, and european identities. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Especialmente no capítulo 1, a autora discute a relação da expansão do império colonial com a difusão da verdade bíblica, dentro de um engenhoso equilíbrio que visava a moldar o imaginário da Conquista tanto quanto dos povos colonizados.

[151] FRANCO Jr., op. cit., p.89.

[152] Idem, ibidem, p. 89.

[153] A reforma gregoriana instituiu a supremacia da autoridade papal sobre a as práticas católicas da cristandade, ampliando o seu poder político sobre a Europa. Houve um crescente fechamento da Igreja às diferentes práticas que eram exercidas pelos clérigos e monges devido a sua inserção nas comunidades.

alma das multidões e, para isso, tanto o uso da língua vulgar quanto o uso das formas de expressão populares foram importantes. [154]

Através e por causa da voz ocorreram importantes trocas culturais entre os clérigos, especialmente os das chamadas ordens mendicantes, e os poetas populares; entre as cerimônias ortodoxas e o teatro; os sermões e as performances jogralescas. A preferência deste catolicismo popular pela proximidade com a cultura oral e com a língua vulgar fez com que praticamente não houvesse registros de taios práticas, e por extensão, paire um considerável desconhecimento sobre o conteúdo dos sermões dos frades e monges mendicantes que por "vocação errante e pregadora (...) entravam no espaço do jogral" e propalavam a indistinção entre a palavra pastoral e a palavra poética. [155] As trocas se verificavam na contribuição dos poetas aos clérigos com instruções de comunicação popular lhes dando "o exemplo de técnicas havia longo tempo experimentadas, as únicas de que dispunha a sociedade para a comunicação de massa – procedimentos que supunham perfeito domínio da voz, do gesto, do cenário significante." [156] Das trocas entre as técnicas, uma profunda *mímesis* se difundia, pois a mistura de procedimentos e textos acabou por gerar gêneros indefiníveis: "Os *Contes moralisés* do franciscano anglo-normando Nicole Bozon, por volta de 1300, são contos propriamente ditos, sermões populares ou imitações destes?"[157]

As formas de difusão pública do conteúdo religioso, como os sermões em verso e os *exempla,* se tornaram um recurso comum e conseguiram reabrir o caminho da poética ao seu vigor mimético da antiguidade. Verificava-se que o teatro, a pintura e a literatura absorviam e reinventavam o conteúdo religioso e mudavam também a sua própria forma:

> "Supôs-se, não sem verossimilhança, que as Danças Macabras dos séculos XIV e XV tenham tido origem num sermão versificado. O pseudo-agostiniano *Sermo contra Judaeos*, lido em várias igrejas no ofício das matinas de Natal, desenvolveu-se até engendrar, no século XII, um gênero dramático particular, largamente divulgado na França, na espanha e na Itália, o *Ordo Prophetarum*. Uma versão em língua vulgar foi integrada ao Jeu d'Adam, tido como a mais antiga peça francesa de teatro, mas que no todo, poderia igualmente ser interpretado como um sermão dialogado em forma de mimo. O único manuscrito que nos foi conservado contém, afora vários relatos hagiográficos, uma série de textos que mostram o mesmo caráter ambíguo." [158]

---

[154] ZUMTHOR, P., op. cit., 76.
[155] Idem, ibidem, p.77.
[156] Idem, ibidem, p.77.
[157] Idem, ibidem, p.77.
[158] Idem, ibidem, p.78.

Os *exempla* surgem, portanto, dessa *mímesis* generalizada entre a palavra poética e a palavra pastoral. A fusão da arte poética com a arte retórica para compor o desempenho clerical sustentou uma espécie de tendência universitária, a constituição das *artes praedicandi*, entre 1170 e 1250, que prescrevia as condições de que uma semelhança se instituísse entre os clérigos e os contadores de histórias. Esta se podia ver num momento preciso do uso dos *exempla* durante os sermões. Segundo Paul Zumthor,

> "Depois de 1250, por um século, a moda dos exempla faz furor! Para servirem de sermonários, reúnem-se compilações extraídas das mais diversas fontes, sobretudo das fontes narrativas orais, locais ou exóticas: possuímos nada mais que 46, dos séculos XIII, XIV e XV, as quais às vezes classificam sua matéria em ordem alfabética, a fim de facilitar a utilização. De fato, constata-se uma interessante corrente de intercâmbios entre os *exempla* e formas de divertimento narrativo como os *fabliaux*, apoiados talvez, por uma parte, num antigo folclore. Vários *fabliaux* designam a si próprios com o nome *essample*. Para o ouvinte devia ser bem frouxo o limite entre esses relatos que são declamados nas esquinas e os que ornam a pregação de um monge de passagem, talvez também perorando na encruzilhada." [159]

Interessante é que esses *fabliaux*, contos curtos em verso – conhecidos na França desde o século XIII -, mantinham-se ligados à tradição oral das gestas e dos romances medievais versificados, tal como os ibéricos que conhecemos na América do Sul pela herança colonial. Carregados de crítica social, os *fabliaux* eram geralmente cômicos, por vezes obscenos, "anticlericais e antifemininos". [160]Mas, o que mais importa é que a tessitura da cultura oral se alongava e promovia encontros, combinações, remodelagens em novos quadros, pelos quais, entre outras coisas, oferecia-se o fundamento necessário ao transplante das mais diferentes matrizes orais, das fábulas às hagiografias, dos jograis às pregações dos monges. A "mentalidade" moldada nessa "cultura intermediária" [161] e muito popular é tão peregrina e vigorosa quanto os próprios peregrinos e a sua verdade é imanente à locução, é obra vocal:

> "A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se só por seus discursos; retalhos do evangelho aprendidos de cor, lembranças de histórias santas, elementos dissociados do Credo e do Decálogo, afogados num conjunto móbil de lendas, de fábulas, de recitas, de relatos hagiográficos. Daí pode-se pensar a profundidade em que se inscreviam, no psiquismo individual e coletivo, os valores próprios e o significado latente dessa Voz; mas também os equívocos, na superfície e em profundidade, entre ela e a voz portadora de poesia. O cristianismo popular – o

[159] Idem, ibidem, pp. 78-79.
[160] Idem, ibidem, p.114.
[161] FRANCO Jr. op. cit., p. 172.

> qual Isambert nota que prolongava e em alguma medida perpetuava um 'paganismo popular' da Antigüidade – recusava todo universalismo e, em contrapartida, aspirava a permitir a cada um, através de diversas mediações, um contato particularizado com o divino: um diálogo feito de palavra e de ouvido, num lugar e num tempo concretos e familiares. Tudo o que diziam ou cantavam os poetas e seus intérpretes tendiam à mesma a-historicidade, na experiência única da audição." [162]

As vidas de santos tornaram-se tão populares e encontravam tantas versões poéticas diferentes que justificam as canonizações "espontâneas", ocorridas largamente até o século XV. Estas só foram barradas pelos processos de canonização instituídos pela Igreja e, paralelamente, a absorção das festividades e cultos de santos pela Igreja que passou a administrá-los em proveito da ampliação do seu controle, fundamentalmente pela reforma gregoriana e pelo Concilio de Trento. [163]

As fusões entre culto religioso e poética popular expressada na vocalidade medieval, de modo bastante intenso, acabavam por promover um acontecimento, como diz Zumthor, "no nível das pulsões" que, determinou uma subjetividade a qual abarcava um sentido de unidade, de agregação em que a religiosidade pouco se diferia do mágico e este se misturava ao campo das experiências vividas. Segundo Zumthor, "a 'religião' fornecia à imensa maioria dos homens o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real. Sem dúvida, na prática social a poesia se distinguia bem pouco da 'religião', neste papel". [164]

1.7 Vida de Santo II - Metáforas

No santo o nome se iguala ao seu conceito. Ou melhor: a palavra santo já contém um excedente de significação que o coloca como *paradeigma*, um modelo ideal, exemplar, que desencadeia uma relação metafórica - mimética, mas não meramente imitativa, com valor cognitivo e moral. [165] Diferente do nome comum, a concentração de sentidos no nome do santo significa também uma concentração espaço-temporal, o *kairós* que liga o nome ao evento. Por isso, João Maria *é* o

---

[162] ZUMTHOR, P. op. cit., p.79.
[163] O Concílio de Trento realizado em 1545 instituiu a contra-reforma através da criação de numerosos códigos de disciplinamento, aprofundando as reformas iniciadas com a reforma gregoriana.
[164] ZUMTHOR, P., op. cit., p.80.
[165] BARBERO, S. op. cit., p. 99.

Contestado quando a população decidiu *ser* o Contestado: João Maria *é* a escolha de uma identidade *no agora* contra o vazio de um tempo longo, é uma identidade que rivaliza contra tudo que lhe é estranho. O valor moral da peregrinação de João Maria é parte do Contestado, mas é o Contestado para além dele mesmo. É o Contestado que se confirma na virtude da peregrinação, do enfrentamento e do retiro.

João Maria d'Agostini, ao chegar ao Rio Grande do Sul, em 1848, pediu uma audiência ao presidente da província e disse-lhe o seguinte:

> "Sou italiano, natural de Roma, ando em peregrinação, cumprindo uma promessa feita à Santa Mãe de Deus, chamo-me João Maria Agostini. (...) Em uma igreja dos Sete Povos das Missões, que está em ruínas, existe uma bela imagem de Santo antão e eu venho pedir a V. Excia. essa imagem para construir-lhe uma capela." [166]

Revelava-se, assim, a missão que João Maria d'Agostini veio cumprir no Brasil: retirar a imagem de Santo Antão de uma Igreja construída nas missões jesuítas e levá-la ao alto de uma montanha no deserto, lugar onde Santo Antão, o eremita, escolhera para viver no final da sua vida e lá morrer. Santo Antão, o iniciador da vida monástica, padroeiro dos monges, jamais desejou qualquer honra eclesiástica. A recusa desse Santo imprime a dignidade da árdua missão do monge italiano que a cumpriu totalmente. A capela onde João Maria colocou a imagem de Santo Antão, que pertencia ao Sete Povos das Missões, foi construída por ele, com ajuda de seguidores e com auxílio de esmolas, no alto de um cerro na localidade de Campestre, junto a uma fonte. [167] A localidade chama-se atualmente Campestre de Santo Antão e pertence à Paróquia do Rosário da Diocese de Santa Maria. [168]

O monge redigiu, à época da construção do santuário, um conjunto de regras que instituía o culto á imagem e orientava a realização das festividades em homenagem a Santo Antão, comemoradas no dia 17 de janeiro, quando ocorre uma procissão. A orientação deixada aos devotos é bastante rigorosa quanto à realização do culto à imagem do Santo e dos preparativos da festa em sua homenagem que são realizadas até hoje. [169] Depois de cumprida a sua missão, João Maria rumou em

---

[166] CABRAL, O., (1960) op. cit., p.115. Cabral foi o primeiro investigador interessado em vasculhar arquivos e deslindar a trajetória em terras brasileiras do monge João Maria d'Agostini, chegando às relações entre ele e as referências monásticas européias, divulgando o seu propósito de buscar a imagem de Santo Antão. José Fraga Fachel (1995) expõe alguns acontecimentos recentes em relação ao destino das capelas de Santo Antão no Campestre. (pp. 37-43).
[167] GALLO, I., op. cit., p. 76.
[168] http://www.diocesesantamaria.org.br/_in/p_pastor/2002/p_pastor.htm.
[169] Idem, ibidem, p.74.

direção ao caminho das tropas e passou a peregrinar no Contestado, onde continuava a exercer o seu monastério junto ao povo do lugar, rezando, fazendo batismos e pregações nas ruas e casas, vivendo de doações e esmolas, sem um pouso definido.

Após o seu desaparecimento, por volta de 1889, surgiu outro monge de mesmo nome: João Maria de Jesus. O desaparecimento do primeiro concomitante ao aparecimento deste segundo João Maria, cujos relatos da sua passagem pelo sul do Brasil cobrem o período entre 1890 e 1910, seria uma das explicações para que houvesse, desde sempre, uma identificação entre os dois monges no Contestado. No entanto, outras coincidências e semelhanças, como o fato de que este segundo João Maria, chamado de São João Maria pelos devotos, esteve pregando durante muito tempo nas margens do Rio Uruguai, como fizera o outro. Esteve ele também na Argentina onde teria morado em San Xavier, praticamente no mesmo período em que há notícias da passagem do primeiro monge João Maria. A crença em São João Maria atravessa essas fronteiras e se estabelece especialmente, em dois lugares, nas comunidades dos Sete Povos das Missões e no Contestado, onde a presença de um como a do outro foram muito fortes. [170] Ainda, como semelhança, conta-se relatos de exemplaridade sobre a vida destes dois monges. Do primeiro, já conhecemos a sua história exemplar. Dedicada ao segundo monge, João Maria de Jesus, existe o seguinte relato surgido na região dos Sete Povos das Missões:

> "No ano de 1867 naufragou um vapor italiano no Rio da Prata, perecendo todos os passageiros e tripulantes. Apenas o capitão do navio, homem de seus 45 anos de idade, quando havia perdido todas as esperanças de se salvar, teria feito a seguinte promessa: 'Se me salvar farei penitência durante 30 anos. ' Conseguiu salvar-se e com uma chalupa subiu pelo Rio Uruguay. Em certa altura desembarcou e escalou um Cerro, na margem argentina. No topo apoiou o seu cajado sobre uma pedra, de onde no mesmo momento nasceu uma fonte de água cristalina, dando-lhe a entender que o Altíssimo solicitou que ficasse naquele lugar.
> 'Deixou crescer a barba e os cabelos, preparava remédios caseiros, feitos de ervas juntadas na região, dedicando-se a evangelizar os moradores, ensinando-lhes orações e cânticos em latim. Construiu modesta capelinha, na qual guardavam imagens sagradas e onde adoravam especialmente ao Señor del Huerto, imagem que provavelmente foi trazida de uma redução jesuíta daquela zona." [171]

Esse relato sobre João Maria de Jesus permite fazer mais uma analogia: o segundo monge, como mostra o relato, cumpriu missão semelhante ao primeiro e ambos, seguindo devotadamente uma missão com características de fidelidade aos

[170] THOMÉ, N., op. cit., 95.
[171] FREYTAG, Fritz. "Cerro del monge. (João Maria?)", *A notícia*, Joinville 31/mar/79.Apud: THOMÉ, N., op. cit., p. 96.

princípios do monastério. Inclusive, com a exemplaridade requerida a uma vida de santo.

Há, no entanto, uma diferença entre ambos que se permite observar no relato do frade franciscano, a ligação com o cristianismo na ótica da Igreja. Se a João Maria d'Agostini, era concedido oficiar sermões em missas no Paraná, pelo seu conhecimento da bíblia, e ter uma relação cordial com o clero, a João Maria de Jesus já manifestavam uma rejeição. O seu "catolicismo rústico" era combatido por parte do "catolicismo oficial" dos franciscanos, o que demonstra muito mais os compromissos desta Ordem com a Igreja e com o Estado, do que a tolerância com uma forma de paganismo, já que muitas das práticas deste monge como as do outro João Maria, estão consoantes com a tradição cristã. Isso se torna particularmente relevante, na medida em que se analisa o relato do Frei Menandro Kamps, membro da Ordem franciscana, nascido na Alemanha, que chegou ao Brasil em 1900 e se radicou na cidade de Lages em 1910. Registrou Frei Menandro o seguinte:

> "João Maria era um homem de vida nômade, que vagava há quinze anos pelos matos, distribuindo remédios, pregando àquele povo de natural religiosidade e oficiando novenas. Usava de preferência o Apocalipse de São João e de acordo com ele profetizava os tremendos castigos de Deus, como guerras, entre as quais a próxima e Santa Guerra de São Sebastião, além das pragas de gafanhoto, fome, eclipses e outras coisas más, que atingiriam só os ímpios, nunca os devotos servidores de Deus. Voltava-se também contra o Governo da Nação, máxime por motivos religiosos entre outros. Profetizava a próxima volta da monarquia, a saber, após a temida guerra de S. Sebastião. E assim falava de acordo com o sentir do povo, que debaixo do manso regime do imperador quase não pagava imposto, enquanto naqueles tempos correntes a carga tributária mais e mais pesava. Por estas profecias, pela sua vida e mais pelas suas muitas novenas parecia aos olhos dos simples um enviado de Deus, e o povo o venera como se fosse um santo. Quando seu nome é proferido (nunca se omite isto), é sempre com respeito e descobrindo-se a cabeça. 'Se Deus quiser e o nosso São João Maria', eis a expressão usual do sertão. É supérfluo penetrar nos grandes males que à Religião causou esse João Maria. A Guerra dos fanáticos só foi possível na fé aquele mensageiro. Uma palavra de sua boca valia e vale ainda hoje mais do que as verdades eternas do Evangelho, do que quaisquer instruções de sacerdotes e bispos, e até o Santo Padre só acerta ensinar a verdade se esta confere com a pregação de João Maria." [172]

Nesse relato, a palavra do frei estabelece o confronto entre a Igreja oficial e a popular e uma hierarquia, mas, fundamentalmente, que um pode "tomar o lugar do outro", que a sua função é ocupar um determinado espaço, mas não simultaneamente. A ocupação deste lugar específico transformou a crença em São

[172] KAMPS, Frei Menandro. "A revolução dos fanáticos no sul do Brasil." In: STULZER, Frei Aurélio. A Guerra dos fanáticos (1912-1916), a contribuição dos franciscanos. Vila velha: vozes, 1982, pp. 30-31.

João Maria em uma deformação do catolicismo, cópia não aceitável ou fraude contra a "verdadeira fé cristã".

Na perspectiva de uma história da Igreja católica, a relação entre monges e clérigos é um tanto conturbada. Até o século X, o conceito de vida monástica conseguiu manter-se diferente da vida nos mosteiros dos padres que cumpriam a missão de pastores de um rebanho, administravam uma capela ou paróquia, oficiavam sacramentos e tinham uma carreira eclesiástica limitada pelo poder dos reis e outros nobres. Os monges eram leigos que se devotavam a causa religiosa da salvação, dirigida a quem precisasse.

No entanto, pelo menos dois séculos antes da Reforma Gregoriana, mudanças já foram sendo instituídas para diminuir as diferenças entre monges e clérigos, com a ampliação do alcance das regras beneditinas do não abandono da comunidade e da obediência à Ordem. Deu-se o primeiro passo para a clericalização dos monges. No século XI, acompanhando a reforma gregoriana, implantou-se a liturgia dos mortos, que requeria um número grande de missas ministradas dia e noite, e mais padres disponíveis para esse ofício litúrgico. Deu-se a intensificação das estratégias para aumentar o número de clérigos. Antes da reforma gregoriana, instituída pelo bispo Cluny, as Igrejas locais eram de propriedade particular da nobreza e os clérigos, indicados para comandá-las, deviam obediência e a paga de impostos. Também era comum que as capelas fossem administradas por leigos da confiança dos reis e suas posições políticas podiam ser contrárias às do Papa. Com a reforma, essa independência política foi desaparecendo. A Igreja constituiu um corpo único em torno da obediência ao Papa e dos conceitos de vida religiosa. Os mosteiros e abadias, em função das obrigações da vida clerical, aumentaram enormemente.

No século XIII, as ordens monásticas mendicantes, que conservavam ideais mais próximos aos do antigo monastério, buscavam eliminar a distância do cotidiano do povo que a reforma gregoriana tinha causado nos primeiros dois séculos de sua implantação e se estabeleciam como uma alternativa, também, aos problemas que o convívio restrito aos mosteiros e a clausura causavam aos que escolhiam a vida monástica. O elitismo, o poder e o enriquecimento da Igreja encontraram resistência no interior da própria Igreja, entre as discussões de influência averroísta daqueles que desejavam reaproximar a filosofia e a religião e entre aqueles que preferiam a vida simples junto aos pobres e comunidades de camponeses. Há, portanto, uma

dissidência que sucedeu a estas reformas, deu consistência ao protestantismo e a ruptura dentro da concepção monástica.

O caráter espúrio que a Igreja impõe à religiosidade cultivada no Contestado e aos monges não pode ser colocada à margem desse processo interno, intenso e longo que, no limite, estabelecem formas de relação com a sociedade. Os monges do Contestado estão vinculados às formas mendicantes, eremitas, cujo destino era fugir da regra eclesiástica para viver a sua religiosidade de destino incerto, haja vista que, as ordens franciscanas e dominicanas passaram a ocupar o espaço de relação entre as classes baixas e as elites, cumprindo uma função amalgamadora que fora dos monges antes da reforma gregoriana. Estas novas ordens aceitavam a hierarquia eclesiástica, e cumpriam suas missões com extremo rigor e obediência, missões políticas que assumiam como religiosas. Tal foi a missão que os franciscanos assumiram também na região do Contestado. [173]

1.8 Vida de Santo III - Paradoxos

Como o bem e o mal que não se cruzam, que não se tocam, mas se ligam um ao outro; o princípio e o fim do movimento do Contestado estão escritos em linha de continuidade e distanciamento com a santidade. O nome de José Maria é o emblema desse paradoxo. Ele faz a passagem entre os dois momentos: da sagração dos monges a profanação dos padres, da santificação de João Maria ao transe demoníaco com Adeodato, último chefe rebelde conhecido por seus atos de tirania e crueldade :

> "Aqui no Contestado teve um santo e um demônio. O santo era João Maria, um monge que fazia milagres, batizava as crianças, era a bondade em pessoa. Todo mundo adorava o João Maria. O ruim era o adeodato. Aquele era o coisa-ruim em pessoa. Era o Satanás." [174]

[173] A presença dos franciscanos na região do Contestado, bem como a sua participação na tentativa de dissolver o movimento, foi bastante intensa, inclusive com enfrentamentos diretos entre o Frei Rogério Neuhes e os sertanejos insurgentes. Os franciscanos não admitiam a presença de um catolicismo ou cristianismo praticado fora das regras eclesiásticas.

[174] Declaração de Antonio Pinto. In: "A Guerra esquecida". *Correio Popular* (caderno especial), 16/março/1997.

O relato em forma de "depoimento" mostra esse trânsito entre o bem e o mal no movimento do Contestado – num extremo João Maria, que sequer participou da Guerra e, noutro extremo, Adeodato. A mudança de sentimentos que se apresenta é extremamente complexa porque a sua compreensão e abordagem está comprometida na proliferação de "verdades históricas" sobre os acontecimentos em torno à Guerra do Contestado e na biografia de seus principais personagens que, quando existentes, dependem de um compromisso ético e político raramente respeitado – não só com o indivíduo, mas com a cultura, de um modo geral. Por outro lado, a inexistência das biografias, denuncia, mais enfaticamente, a política de extermínio que equaciona e que imprime os valores na memória do Contestado. No caso também emblemático de Adeodato Ramos, diz Paulo Pinheiro Machado que,

> "No caso de Adeodato, uma biografia a seu respeito é um mergulho na história social do sertão. Ela pode nos revelar em que condições ascendiam novas lideranças no Contestado; como um caboclo, homem de cor, tropeiro e domador de cavalos conseguiu transformar-se em comandante geral dos redutos, como enfrentou metade dos efetivos do exército brasileiro, reforçado pelas polícias militares do Paraná e de Santa Catarina, além dos milhares de vaqueanos colocados à disposição dos que defendiam a 'ordem republicana'. O estudo biográfico deste indivíduo pode trazer elementos para explicar como tropeiros, errantes e peões 'convertiam-se' a 'santa religião' para se posicionarem do lado rebelde. Revela, igualmente, uma significativa mudança no caráter do movimento após meados de 1914, quando segundo afirmação historiográfica recorrente, 'o bandoleirismo superou o fanatismo'". [175]

A necessidade que o historiador coloca denuncia o aspecto da perda de aspectos da história do Contestado por tudo o que não se fez ao longo do tempo em relação à sua memória, como opção política pelo esquecimento, como forma de eliminar o que, de fato, era importante para o movimento do Contestado e significou contar a história que responde a interesses "historiográficos" muito restritos. Nesse caso, também o aspecto lexical é fundamental, pois os momentos considerados como sendo, inicialmente de "fanatismo" seguido do "bandoleirismo", "banditismo" ou "jaguncismo", indicam a ordem em que se define e se descreve a perda da santidade do movimento. Essa opção lexical representa um julgamento moral e enraíza uma produção da memória que está comprometida no uso de termos fundamentalmente políticos, pois todos conotam formas de intervenção social.

A biografia de José Maria é objeto de polêmica para o biógrafo Nilson Thomé, pois "muito do que se escreveu sobre ele nos últimos 85 anos está sob

---

[175] MACHADO, P. P., op. cit., pp. 294-295.

suspeição". [176] Segundo Thomé, sob a sua figura de "vilão da história", pairam muitas dúvidas e incógnitas. Opinião semelhante também encontra-se em Euclides Felippe:

> "Interesses maquiavélicos baralharam sua identidade e proveniência. Sua personalidade foi destroçada, seu comportamento particular, seus atos públicos, sua influência no Movimento do Contestado, por uns foram incompreendidos e por outros, denegridos, de tal forma que passaram a refletir com muito desfavor e prejuízo, principalmente em relação à honradez, è educação moral e à altivez que nosso sertanejo traz por índole e tradição. Nada existe que comprove oficialmente que o verdadeiro nome de José Maria tenha sido Miguel Lucena de Boaventura. O que mais parece é ter sido um cognome intencionalmente composto para respegar-lhe uma reputação delinqüente, ligando-o ao de dois meliantes de Campo Belo e de Palmas já referidos." [177]

O aspecto político da perda biográfica de que padece a história do Contestado, parece encontrar também o seu sentido paradoxal em José Maria, pois na profusão de dados e informações que existem sobre ele, a sua vida ou os relatos mais diretos sobre a sua passagem se perderam. É interessante observar que as perdas fundamentalmente ocorrem quando impera uma política de desqualificação e criminalização do movimento por parte de quem detém o poder do registro e da memória. O relato do frade franciscano Menandro Kamps consegue aglutinar o sentido da perda da santidade do movimento a essa desqualificação política fundamentalmente destruindo a biografia de José Maria. No seguinte relato, ele associa o início da Guerra à perda da religiosidade "tolerável" criada por João Maria e ao aparecimento de José Maria como sintoma de uma degeneração do movimento em fanatismo. Para os franciscanos, José Maria é uma fraude.

> " O Berço do levante situa-se na paróquia de Curitibanos à margem esquerda do Taquaruçu, um afluente do Marombas que deságua no Pelotas. Para uma boa avaliação temos que ir a seu primeiro surgimento. Foi no segundo meado de 1912, quando junto à linha do trem de S.Paulo-Rio Grande, na paróquia de Campos Novos surgiu um homem, que se dava como médico e chamava-se José Maria. Conseguia chamar a atenção da população dos nossos matos, afastada e isolada da civilização, para remédios infalivelmente eficazes contra quaisquer doenças. Aos pobres valiam-lhes os curandeiros, eis que aparecera o médico milagroso e não cobrava nada. Sua fama penetra sertão a dentro. Não cobrava nada, mas se alguém alguma coisa ofertasse aceitava-a para, na Capital, comprar uma farmácia, que seria reaberta no sertão e aviaria, também grátis, as receitas do povo. Em se tratando de tão nobre finalidade, não admira que os donativos fluíssem dadivosamente. E aí começou uma peregrinação dos caboclos sem cabeça ao médico milagroso, libertador da humanidade. O nome lhe conferia prestígio. Acrescentara ao seu o de Maria, que aos sertanejos lembrava o primeiro profeta João Maria, e de quem se dizia irmão." [178]

---

[176] THOMÉ, N. op. cit., p.129.
[177] FELIPPE, E., op. cit., p. 73.
[178] Relato do Frei Menandro Kamps. In: STULZER, Frei Aurélio. op. cit., p.30.

José Maria é a figura da aglomeração e da dispersão, aquela que, na história do Contestado, faz a passagem entre o sagrado, o "encantado", o "encoberto" e a profanação da fé, o "embuste", a "ilusão", a "fraude". José Maria é a figura que imita, é aquele que se faz passar por outro. É um contador de histórias, ilusionista e mágico, curandeiro, habilidoso conhecedor de ervas, ocupa o lugar do oráculo. Sem decifrar o significado do espaço da morte e sua importância na criação da consciência relacionada à necessidade da Guerra a história prossegue usando a sua biografia para criminalizar a sua vida.

1.9 Tentações

A impressionante *Vida de Santo Antão* foi escrita originalmente em grego, por Santo Atanásio que foi contemporâneo de Antão. Os manuscritos, ao todo 165, se conservam como foi compilado pela primeira vez pelo hagiógrafo grego Simeão Metafrasto, no final do século X, o qual teve apenas duas edições originais até hoje, a de David Hoeschel (1611), pela qual a obra ficou conhecida no século XVII, e a edição dos monges beneditinos Loppin e Montfaucon (1698), que está na *Patrologia* grega de Migne. Existem, também, várias traduções orientais (árabes, etíopes, armênias, sírias, entre outras) e apenas duas latinas, sendo uma delas ainda de procedência desconhecida (mas consta num dos códices da Basílica de São Pedro) e a outra, contemporânea do original de Santo Atanásio. Trata-se da tradução de Evágrio de Antioquia, bispo desta cidade em 388, amigo de São Jerônimo. A tradução de Evágrio figura junto ao texto grego na edição beneditina das obras de Santo Atanásio e também foi publicada por Migne tanto na *Patrologia* latina como na *Patrologia* grega. A versão em língua portuguesa, utilizada aqui, baseou-se na *Patrologia* grega cotejada com a tradução latina de Evágrio de Antioquia e foi realizada pelas monjas do Mosteiro da Virgem de Petrópolis (RJ). [179]

Na *Vida de Santo Antão*, registra-se que ele viveu 105 anos (356-362), no Egito, onde nasceu. Filho de camponeses donos de muitas posses, ele herdou,

---

[179] Todas as informações desse parágrafo são oriundas da tradução direta do grego da *Vida de Santo Antão* feita pelas monjas do Mosteiro da Virgem de Petrópolis, que constam em numerosas e valiosas notas as quais acompanham o texto integral. Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/monaquismo/vida_de_santo_antao_indice.htm

junto com sua única irmã, uma vida abastada quando seus pais morreram. Isso aconteceu pelos seus dezoito a vinte anos e iniciou a grande transformação em suas vidas. O jovem vendeu suas posses, deu algum dinheiro à irmã e o restante aos pobres. Depois de algum tempo, consagrou sua irmã como "virgem cristã" a um grupo de virgens para ser educada. Nesta passagem da *Vida*, é importante registrar a existência da seguinte nota da versão das monjas brasileiras sobre o texto original em grego:

> "Esta seria a primeira vez que aparece a palavra 'pathernôon' no sentido cristão de 'casa ou grupo de virgens'. Todavia, nessa época precoce (c271), as mulheres religiosas viviam geralmente com suas famílias, embora se reunissem para exercícios comuns. Mais tarde, a 'Vida' nos diz que a irmã de Antão foi superiora de um grupo de virgens. Mas uma variante do texto grego, apoiada por diversas versões, traz: consagrou sua irmã à 'virgindade' (MEYER, 107; COLOMBAS,58). Seguimos a E. (Evagrio), deixando a imprecisão." [180]

Particularmente interessante é a relação estabelecida na tradição monástica, entre o *pathernôon* (nome do conjunto de templos construídos em homenagem a Palas Atena em torno de 470 aC) e os rituais de sagração de virgens ao cristianismo, pelos quais os símbolos panteístas são compartilhados e reconfigurados dentro da tradição cristã. O compartilhamento simbólico, no entanto, nada tem a ver com as aclamadas essências do panteísmo e do cristianismo. O panteísmo e seus heróis pagãos aproximam-se dos santos cristãos do catolicismo porque santos e heróis derrotam os grandes males e vencem os piores desafios, mas com uma grande diferença de valores. David Hume comenta acidamente, que aos heróis cabe derrotar monstros e deuses, conquistar glórias, mas, aos santos, especialmente os monges, cabe inflingirem-se os piores flagelos e penúrias, e mergulharem no fundo lodoso da submissão e obediência. [181] Por serem uma espécie de corrupção dos valores heróicos e imitáveis, os valores monásticos são intoleráveis para Hume: " a corrupção das melhores coisas engendra as piores" (*corruptio optimi pessima*), diz ele sobre os valores monásticos, onde é interessante considerar o paradoxo. [182]

A *Vida de Santo Antão* é a única obra destinada a relatar a vida deste santo, recebida como um documento fiel por todas as comunidades monásticas, no entanto, uma fidelidade não no sentido biográfico, mas quanto aos princípios do monastério, aos seus ideais. A *Vida de Santo Antão* não suscita problemas de fé, mas

---

[180] VIDA DE SANTO ANTÃO, op. cit.,, nota 13.
[181] HUME, David. História natural da religião. Trad. Jaimir Conte. São Paulo: Ed.UNESP, 2005. pp. 81-82
[182] Idem, ibidem, p. 79.

de crítica, pois o relato de Atanásio e os que ele colheu junto aos seguidores de Antão constituem um acervo díspar. Enquanto Antão perseguia seu árduo caminho solitário, longe de qualquer contato com a Igreja, Atanásio passou 45 anos de sua vida como bispo de Alexandria, vivendo sucessivos exílios e só tendo voltado ao Egito em 366, quando provavelmente redigiu a "Vida". O relato da vida exemplar de Santo Antão porta, na verdade, um projeto biográfico, fruto mais da pesquisa do que do testemunho propriamente dito. Tida exatamente como uma biografia contém, entretanto, traços de uma epopéia, o que leva a uma imprecisão conceitual do gênero em questão, o que me parece fundamental para entender como se potencializa a sua finalidade mimética:

> " O que se discute entre os entendidos é, sim, o caráter dessa biografia, isto é, qual o seu gênero literário, a veracidade histórica de seu conteúdo, o próprio pensamento de Santo Antão. Parece haver acordo em aceitar que o substancial dos dados contidos na "Vida" corresponde ajustadamente à verdade histórica, Santo Antão, não é, pois, uma figura mítica, pura criação de Santo Atanásio, como tampouco o são as diversas circunstâncias e etapas de sua vida. No entanto, deve-se conceder que os diversos episódios, separadamente considerados, não têm todos a mesma qualidade. A maior dificuldade se apóia na apresentação da doutrina espiritual de Santo Antão e em alguns aspectos da sua luta contra os demônios; é evidente que se no essencial Santo Atanásio é fiel à figura de seu herói, não é menos certo que expõe suas próprias reflexões sobre o tema. Não cremos que se possa ir tão longe como afirmar que a "Vida" é um tratado de espiritualidade; ela é, efetivamente, uma biografia que pretende credibilidade histórica, mas que tem, além dessa finalidade expressa, também outra, abertamente declarada: dar aos monges um modelo digno de imitação." [183]

Essa finalidade mimética da biografia de Santo Antão, no entanto, não diz respeito somente a uma utilização do texto da Vida como *exemplum*, que significa uma finalidade pedagógica em termos platônicos-, mas cabe ver a sua constituição interna, doxográfica; oferecida pelo conjunto de vozes que ressoam dentro do texto. Daí a dificuldade em saber quando Santo Atanásio fala por ele mesmo, quando relata segundo outros, quando esses outros recompõem as palavras ao momento em que são pronunciadas por Santo Antão, ou até que ponto falava o imaginário coletivo da experiência monástica, da qual todos partilhavam. Vê-se que a biografia do santo não renega o compromisso histórico mais do que o literário e trai os dois. Isso, por um lado, corresponde à incorporação retórica da *mímesis*, para introduzir os mitos e os dogmas nas diferentes comunidades, e é bem provável que Santo Atanásio tenha se portado tal como os historiadores antigos que "costumavam pôr na boca de seus heróis discursos ou sermões nos quais expunham seus próprios

---

[183] VIDA..., op. cit., p.2.

pontos de vista ou sintetizavam livremente opiniões atribuídas aos seus biografados. [184] Por outro lado, sabe-se, também, desde a antiguidade mediante o tratamento dado à *mímesis* que não há crença ou conhecimento sem a sedução da linguagem e sem envolvimento dos sentidos. A *Vida de Santo Antão* toma pelos sentidos: as visões, as vozes, os cheiros, tudo que pertence ao mundo de perturbações de Antão não cessam de incomodar e vagar nas palavras inverossímeis de Santo Atanásio, mas, talvez, por isso mesmo, verdadeiras. A fé não pode ser somente um fenômeno da Razão, uma disputa filosófica, ela sempre precisará do delírio de Santo Antão, do seu devaneio diurno, da sua loucura noturna. De fato, na concepção grega e medieval a Razão não se separa da fantasia, como na modernidade: *cogitatio* é fantasia e atividade intelectual. [185]

A *Vida de Santo Antão* trata do intenso combate deste homem com os seus demônios, ele os perseguia na mesma medida em que se sentia perseguido por eles. Tendo fugido da vida abastada e dos prazeres que lhe eram disponíveis na vida comum, Antão se disciplinava para alcançar um distanciamento do mundo, se autoflagelava para se manter vigilante e iludir os seus próprios sentidos. Quando atingiu os graus mais altos de sua austeridade, Antão procurou afligir-se com os piores terrores e confrontar-se diretamente com o demônio, retirando-se para um cemitério onde passou muito tempo. Em completa solidão, dentro de um sepulcro abandonado, numa das noites foi atormentado e açoitado por demônios até perder a consciência. Encontrado por um amigo que foi vê-lo, ele passou dias como se estivesse morto. Quando acordou, extremamente fraco, pediu a esse mesmo amigo que o levasse de volta ao sepulcro. Lá, trancado com os demônios, passou horas terríveis vendo todos os tipos de animais ferozes e monstros, fúrias de todo tipo. Antão rezava incessantemente e proferia discursos de fé e coragem contra tudo o que vinha atordoar-lhe a mente. A luta cessou quando surgiu uma luz que abriu o teto do sepulcro, calou os demônios e aliviou as dores de Antão.

Esse episódio fundou a prática da oração incessante, que acompanha a renúncia, a abnegação e a mortificação da vida monástica cujo sentido é a *ascesis*

---

[184] Idem, ibidem, p.2.

[185] AGAMBEN, Giorgio. Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 1995, p.28.

que, no sentido cristão e monástico, significa “a austera e difícil disciplina de si mesmo.” [186]

Passando pela intensa mortificação do cemitério, Antão buscou a prática da renúncia do mundo, partindo para o deserto. Encontrou no caminho muitas tentações para desistir, de minas de ouro a serpentes, mas nada o fez desistir. No deserto encontrou uma espécie de gruta, encravada numa pedra, para morar, localizada na Montanha Exterior em Pispir, margem oriental do Nilo. Totalmente sozinho, recebia pão por um buraco na pedra somente duas vezes por ano e os enterrava na areia para mantê-los frescos, como era prática entre os tebanos. Em silêncio e clausura, Antão passou vinte anos na gruta, ouvindo barulhos e provocações dos demônios, até que um dia seus amigos vieram arrombar a porta para vê-lo, pois até então, quando se aproximavam só podiam ouvi-lo cantar: “Quando o viram, estavam estupefatos ao comprovar que seu corpo conservava a antiga aparência; não estava nem obeso pela falta de exercício nem macilento pelos jejuns e lutas com os demônios: era o mesmo homem que haviam conhecido antes de seu retiro.” [187]

Antão, agora estava pronto para ser Pai espiritual, para juntar-se aos outros, para orientar os novos monges na vida ascética, praticar a cura e o exorcismo. Isso não significava assumir uma vida pública que certamente o esperava, nem gozar da fama que o precedia, como atesta a sua recusa em servir de conselheiro ao Imperador Constantino Augusto e seus filhos. [188]

A tranqüila recusa ao poder é uma virtude de longo aprendizado. A *Vida de Santo Antão* é exemplo de vida ascética, mas não para que os monges façam o mesmo sacrifício ou percorram o mesmo caminho, de reclusões sucessivas em cemitérios e desertos. O exemplo é absorvido mais facilmente pela multidão de andarilhos e peregrinos pelo mundo antigo desde o Oriente médio pelos séculos afora até ouvirem-se os ecos dos flagelos e penitências dentro dos corredores dos monastérios medievais. Para a maioria dos monges, a própria cela é como um sepulcro, a clausura nas abadias e conventos são montanhas no deserto. Padeciam eles de tentações terríveis sem precisar procurá-las, elas os assediavam à plena luz em seus afazeres mais monótonos. Bastava para eles a luz do dia para que o *demônio*

[186] VIDA..., op. cit. P.9.
[187] Idem, ibidem, p.13.
[188] Santo Antão recusou todas as oportunidades de obtenção de algum poder ou riqueza quando já gozava de prestígio e reconhecimento.

meridiano os visitasse. Na Idade Média, segundo consta nas *Patrologias* latina e grega, a visita deste demônio das fantasias diurnas, tomava os monges indistintamente em plena vigília, "penetra em las celdas y em los claustros de los monasterios, en las tebaidas de los eremitas, en las trapas de los reclusos."[189]

Giorgio Agamben descreve como a figura demoníaca da *acedia* era considerada o grande mal da vida monástica. Uma espécie de falta de entusiasmo por um lado e de inquietação por outro, levavam à falta de concentração e desinteresse pelos afazeres cotidianos chegando ao desespero para muitos. Uma espécie de desistência de si mesmo e de desprezo por qualquer atividade eram notadas como uma recusa do próprio mundo monástico e da vida espiritual para a qual os exemplos de fé e luta contra as fantasias operadas pelos demônios, como fizera Santo Antão, eram fundamentais:

> "La incapacidad de controlar el incesante discurso (la *co-agitatio*) de los fantasmas interiores se cuenta entre los rasgos esenciales de la caracterización patrística de la acídia. Todas las *Vitae patrum* (*Patrologia latina*, 73) resuenan al grito de los monjes y de los anacoretas a quienes la soledad enfrenta com el monstruoso y proliferante discurrir de la fantasia: 'Domine, salvari desidero, sed cogitationes variae non permittunt'; Quid faciam, pater, quoniam nulla opera facio monachi, sed in negligentia constitutus comedo et dormio, et de hora in horam transgredior de cogitatione in cogitationem...'" [190]

Santo Tomás de Aquino, na *Summa Theologica* também demonstrou a preocupação que invadia os meios clericais com este tipo de tristeza incurável (*tristitiae*) que se manifestava na recusa dos propósitos espirituais como uma espécie de desejo de fuga pela própria ausência do desejo de perseverar. Giorgio Agamben observa que Santo Tomás capta o cerne teológico do problema que não reside na falta de salvação, mas no caminho que conduz a ela. [191] E nisso aparece a diferença entre o monge que escolhe o seu caminho e o que aceita o que a Igreja lhe apresenta.

A exemplaridade, assim, se transforma numa espécie de dialética negativa, a qual deixa de expressar-se como uma entidade metafísica, ideal e como positividade na ação para ser um núcleo de contradições insolúveis, orientadas pelo choque entre ao indivíduo e as instituições. A vida monástica emblematiza, ela

[189] AGAMBEN, G. op. cit., p. 23.
[190] Idem, ibidem, pp. 27-28.
[191] Idem, ibidem, p. 31.

mesma, esse perene conflito. O indivíduo só pode ser constante em sua própria busca, quando persevera no seu próprio ser, como disse Espinosa na sua ética. [192]

A *acedia* é o mal do tédio, da depressão ou melancolia: a *tristitiae* que leva à suscetibilidade das fantasias e medos. Mas também confere sentido ao assédio, à sensação de desproteção diante da perturbação que rouba o equilíbrio e a resistência. Paul Valéry escreveu que "Flaubert sempre foi assediado pelo demônio do conhecimento" [193] para fugir das coisas comuns, dos saberes e linguagens cotidianas para refazer o real.

As Tentações de Santo Antão, escrita por Flaubert, nasce desse assédio vislumbrado nas tentações da enciclopédia e também do "documento histórico".[194] O realismo foi o pecado de Flaubert, segundo Valéry. Nas *Tentações* Flaubert abandona Antão, como personagem, ao seu próprio destino já traçado desde antes no "documento histórico", mas "excitado pela leitura do *Fausto* de Goethe". Para Valéry, as semelhanças entre o *Fausto* e a *Tentações* são evidentes: "origem popular e primitiva, existência ambulante das duas lendas, que poderiam ser dispostas em 'durantes' com legenda comum: o homem e o diabo." [195] O "realismo intencional" de Flaubert é o imperativo que rege a obra, segundo Valéry, mas com a intenção de mimetizar uma espécie de fisiologia da tentação, fabricando as sensações de falta, "toda essa mecânica essencial na qual as cores, os sabores, o calor e o frio, o silêncio e o barulho, o verdadeiro e o falso, o bem e o mal desempenham o papel de forças e estabelecem-se na forma de antagonismos sempre iminentes." [196] Diz o Antão de Flaubert, ao ser interrogado pelo Diabo:

> "Um frio horrível gela todo o meu ser até o fundo da alma. Isto excede o alcance da dor! É como que uma morte mais profunda do que a morte. Estou rolando na imensidão das trevas. Eles penetram em mim. Minha consciência estoura sob esta dilatação do nada!" [197]

A forma de drama teatral em sete atos, pela qual Flaubert escreve as *Tentações* revela o destino mimético da *Vida de Santo Antão*. Em Flaubert, o texto da *Vida de Santo Antão*, com o qual teve contato ainda criança num teatro de

[192] ESPINOSA, Baruch. Espinosa, Ética, proposição IX.
[193] VALÉRY, Paul. "A tentação de (São) Flaubert". In: FLAUBERT, Gustave. As tentações de Santo Antão. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004. (pp.7-12), p.10. O texto de valéry foi escrito como introdução à obra de Flaubert *As tentações de Santo Antão* e publicado originalmente em 1942.
[194] Idem, ibidem, p. 7.
[195] Idem, ibidem, p. 9
[196] Idem, ibidem, p. 11.
[197] FLAUBERT, G. , op. cit., p. 147.

marionetes, lhe impressionou também no quadro de Pieter Brueghel, o Jovem (1564-1538), intitulado *La tentation de Saint Antoine*, em visita ao museu de Gênova em 1845. Com notável influência na Idade Média, o tema das tentações de Santo Antão exerce fascínio também, um pouco antes, por Jeronimus Bosch (1450?-1516), que o pintou. No entanto, consta que o quadro de Bosch poderia bem ter sido ele mesmo inspirado por uma peça de teatro sobre o tema - segundo poderia se atestar numa análise mais detida da forte composição cenográfica do quadro. Com razão, Michel de Certeau, diz que o relato "indexa por toda parte o diabólico" nas pinturas de Bosch onde ele inventa "suas modificações de lugar". [198]

Era comum na Idade Média, como já vimos, pelo menos desde o século XV a dramatização dos assuntos religiosos patrocinados pela Confraria de Nossa Senhora, as quais eram sempre "enriquecidas com a agregação contínua de novos episódios e com a complexidade crescente de sua coreografia e cenografia."[199] No próprio Flaubert, a teatralidade dessa obra é apenas uma das formas de expressão mimética das *Tentações*, pois ela perpassa os interstícios de outras obras suas, e freqüenta os sonhos e os temores de outros personagens, como do próprio Flaubert. Segundo explica Michel Foucault

> " *La tentation* percorre toda a obra de Flaubert. Ao lado de outro textos, por trás deles, parece que *La tentation* constitui uma prodigiosa reserva de violências, fantasmagorias, quimeras, pesadelos, perfis cômicos. Esse tesouro incomensurável, seria possível dizer que Flaubert o passou sucesssivamente à grisalha dos devaneios provincianos em *Madame Bovary*, modelado e esculpido pelos cenários de *Salammbô*, reduzido ao grotesco cotidiano com Bouvard. Sentimos que *La tentation* é o sonho de sua escrita: o que ele teria querido que ela fosse (...). *La tentation* existiu antes de todas as obras de Flaubert (seu primeiro esboço, encontramo-nos nas *Mémoires dún fou*, no *Revê dénfer*, na *Danse des morts* e, sobretudo, em *Smahr*); e foi repetida – ritual, purificação, exercício, 'tentação' repelida? – antes de cada uma delas." [200]

Dos primeiros esboços à concepção final, passam-se 30 anos. *As Tentações* é a obra da vida de Flaubert. Quando viajou ao Oriente em 1848, Flaubert colocou como condição a si mesmo terminar a obra sobre Santo Antão. E, finalmente, antes de viajar, a apresentou a seus dois amigos, Louis Bouilhet e Máxime Du Camp, os quais o desencorajaram da publicação. Viajou Flaubert,

---

[198] CERTEAU, M. de. Op. cit., p.215.
[199] MESTRES DA PINTURA. Hieronymus BOSCH (1450?-1516). São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.15.
[200] FOUCAULT, Michel. "Prefácio à Flaubert." In: FOUCAULT, M. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (pp.75-109), p. 76.

alimentando mais uma frustração sobre a sua obra mais desejada. Já no Cairo, depois de uma visita a casa de um bispo copta, com quem esteve conversando na companhia de mais “três jovens doutores”, também da religião copta, Flaubert escreveu a sua mãe contando a conversa que tivera com o velho monge e seus discípulos, “rodeado de libros de escritura barroca desparramados a su alrededor”. [201]Diante deles e do seu tradutor, Flaubert se deleitava com o ambiente e a conversa religiosa, e sentia que a “vieja erudición de San Antonio salió a la luz” (66). [202]Após o desapontamento com o livro, aquele momento fez Flaubert retomar o projeto não apenas como a grande obra da sua vida, mas como o seu maior desafio. A esse propósito escreveu, ainda, Flaubert à sua mãe:

> “De edad en edad postergué siempre el enfrentarme así conmigo mismo y reventaré a los 60 años antes de tener uma opinión sobre mi mismo, sin haber hecho tal vez uma obra que me haya dado mi medida. San Antonio, es bueno o malo? Muchas veces me he preguntado lo seguiente: quien, yo o los otros, se há equivocado?” [203]

A primeira versão foi concluída em 1849, antes de *Madame Bovary* e antes da viagem ao Egito, a segunda versão reduzida foi reescrita em 1856, antes de *Salambôo*, e foi publicada no periódico *O Artista* dirigido por Théophile Gautier, um ano após Flaubert ter concluído *Madame Bovary*. A terceira versão totalmente reformulada foi publicada em 1874, por intermédio de Ivan Tourgheniev, enquanto Flaubert terminava *Bouvard et Pécuchet*. Sendo posterior, *As tentações* projeta uma sombra sobre as suas outras obras; sendo precedente, ilumina toda a sua criação poética. Esta é uma obra que não vai apenas surgindo pouco a pouco, recomeçando aqui para terminar lá adiante em outro corpo, mas como diz Foucault:

> “É uma obra que se constitui de início no espaço do saber: ela existe em uma certa relação fundamental com os livros. Porque ela talvez seja mais do que um episódio na história da imaginação ocidental; ela abre o espaço de uma literatura que só existe no e pelo entrecruzamento do já escrito: livro em que se realiza a ficção dos livros. (...) É menos um livro novo, a ser colocado ao lado dos outros, do que uma obra que se desenvolve no espaço dos livros existentes. Ela os recobre, os esconde, os manifesta, com um só movimento os faz cintilar e desaparecer. Ela não é apenas um livro que Flaubert por muito tempo sonhou escrever: é o sonho de outros livros: Todos os outros livros sonhados – retomados, fragmentados, combinados, deslocados, (afastados), colocados a distância pelo sonho, mas por ele também aproximados até a satisfação imaginário e cintilante do desejo.” [204]

---

[201] FLAUBERT, G. La religión del arte. Trad. Argentina Carreras. Buenos Aires: Editorial Elevación, 1947, p. 65.
[202] Idem, ibidem, p. 66.
[203] Idem, ibidem, p. 67.
[204] FOUCAULT, M. op. cit., pp. 80-81

Nas fantasmagorias da *Tentação*, o mesmo "delírio recorrente das personagens flaubertianas" [205] assaltam Santo Antão com seus excessos de paixões, irracionalidade e destruição. Nos extremos a devassidão toca a santidade. A morte e a luxúria aproximam-se de Antão, a despeito de suas diferenças, se abraçam e cantam juntas. Elas são o mesmo. Quando a visão, enfim, desaparece, o Antão de Flaubert diz:

> "Era outra vez o Diabo, e em seu duplo aspecto: o espírito de fornicação e o espírito da destruição. Nenhum dos dois me aterroriza. Rejeito o prazer e me sinto eterno. Assim a morte não é mais do que uma ilusão, um véu, mascarando, de tempo em tempo, a continuidade da vida. Mas a Substância sendo única, por que as formas são tão variadas?" [206]

Santo Antão aparece como aquele que é suscetível, fraco, impotente diante das imagens sem, entretanto, sucumbir às tentações. Sofrendo a sua *acedia*, o Santo está indefeso diante dos seus desejos, medos e fantasias. O corpo imóvel de Antão, no texto de Flaubert, espaço tumultuado do delírio, é açoitado pelas imagens infernais porque já não habitam o delírio do monge, porque já alcançaram o exterior, já se tornaram literatura: "repetição daquilo que fora não cessou de murmurar. Mas, como fala que permanece sempre fora do que ela diz, esse discurso será um avanço incessante em direção àquele cuja luz, absolutamente sutil, jamais recebeu linguagem." [207]

No entanto, *As Tentações* como também a *Vida de Santo Antão*, não assumem um gênero único. Elas não podem. Marcam uma genealogia em que se encaixam tantos relatos e tantas vidas, a biografia de Santo Atanásio, os poemas, as marionetes e o teatro de Flaubert e neste, a cada página desfilam os quadros, os documentos, outros livros, outros tempos, toda a enciclopédia e os mapas da antiguidade:

> "O Egito cristão, e com ele Alexandria, e Antão aparecem no ponto zero entre a Ásia e a Europa, e como na dobra do tempo: ali onde a Antigüidade, empoleirada no cume do seu passado, vacila e mergulha em si mesma, revelando seus monstros esquecidos, ali onde o mundo moderno encontra seu germe, com as promessas de um saber infinito. Estamos no oco da história." [208]

As palavras de Foucault poderiam, simplesmente, finalizar esse capítulo. Entretanto, não posso deixar de reiterar as suas palavras, pois, de certo

---

[205] BORGES, Contador. "A santidade em crise." In FLAUBERT, G. op. cit., (pp.221-240), p. 226.
[206] FLAUBERT, G. op. cit., p. 155.
[207] FOUCAULT, M. "O pensamento do exterior". In FOUCAULT, M. op. cit., (pp. 219-242), p. 226.
[208] FOUCAULT, M. op. cit., p. 91.

modo, tais palavras nos remetem de volta ao Contestado, através do imaginário da Conquista que se elabora naquele “ponto zero”, de onde surgiu um monge – João Maria -, com a missão de resgatar a imagem de Santo Antão da igreja dos jesuítas missionários. A idéia desse percurso do monge liga o Contestado a um ocidente impensado, escondido pela “dobra do tempo”, mesma dobra que liga Santo Atanásio a Flaubert. Dobra que não é ponte, mas a superfície fina que encobre um abismo: estamos no oco da história.

Capítulo 2

O *Impérium* e a Poética

2.1 A idéia de *ethos*

A coragem dos guerreiros do Contestado é uma matéria à parte, pois as semelhanças que, por ventura, houvesse com Canudos, segundo os intérpretes e historiadores da Guerra, elas se esmaeciam diante de uma surpreendente aparição: os guerreiros do Contestado eram Pares de França e, a partir disso, a inevitabilidade do avanço de algo que acontece na cultura, mas que opera fora do desenvolvimento ou do determinismo da história – no imaginário -, causam uma espécie de vertigem, de transe mimético e de terror sublimado. Mas, as semelhanças dos guerreiros do Contestado com os guerreiros medievais, (quem as faz crer que existem?) desencadeiam uma espécie de convencimento por contágio. Tudo parece girar em torno de um único eixo: o *ethos*. É por essa idéia que vou começar.

A idéia de *ethos* foi desenvolvida por Aristóteles e, tal como a *mímesis*, não retrata propriamente uma precisão conceitual. Ele está situado no amplo campo de intersecção da *Política*, das *Éticas* e da *Retórica*, no qual menos que caracterizar o que seja *ethos*, - e menos ainda no significado amplo e genérico de hábito tal como se tornou comum -, trata-se de ver como na idéia de *ethos* estão cristalizados os valores e todas as significações que "mesclam desafios pedagógicos, políticos e morais." [209]

As influências de Aristóteles, segundo Solange Vergnière, são amplas e vão desde a poesia de Homero, Teógnis e Píndaro aos autores trágicos e a sofística, e também inclui a retomada platônica por onde se estabelece a preocupação com relação às leis e à política. Desse modo, Aristóteles, na sua ética, "se esforça em conciliar as exigências legítimas e divergentes do costume, da lei e da palavra e chega, assim, a organizar, de modo original, as relações entre a pedagogia, a moral e a política." [210] Portanto, na idéia de *ethos*, não se trata de decifrar ou classificar

---

[209] VERGNIÈRES, Solange. Ética e Política em Aristóteles, physis, ethos, nomos. 2ª edição. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Paulus, 2003, p. 5.
[210] Idem, ibidem, p.6.

comportamentos definidos quer seja pela educação ou pela natureza, mas de como, a partir de ambos, se dá a conquista da virtude ética que compreende aquisição de valores individuais (*epieíkeia*), e a prática social (*héxis*).[211] Vergnière examina os pormenores da ética e da política aristotélica bem como a sua convergência em torno à idéia de *ethos* e adverte que, por sua ampla procedência, a idéia de *ethos* não pode ser compreendida somente como hábito – seja natural ou cultural -, mas sobretudo como ética, ou seja, como aquilo que instaura os costumes e prepara para o exercício político do cidadão, em última instância, significa observar a lei e a educação que incluem a vida doméstica e a vida pública. [212]

Essas duas esferas – pública e privada - possibilitam pensar a relação da vida particular com a lei, de tal modo que não se trata de apenas observar regras escritas ou costumes, pois ambas visam educar o cidadão, mas de ver como delas depreende-se a conseqüência mais importante que são os dois tipos de justiça: de um lado, a justiça particular, imanente e, de outro, a justiça universal e transcendente da lei. É, portanto, nesse sentido, que se entende o *ethos* como relação entre vida pública e privada destinada a ser, portanto, uma forma de exercício político. Contudo, é especialmente na *Retórica* que estão colocadas as duas dimensões mais conhecidas do *ethos* aristotélico que se expressam como construção da imagem do orador, como a imagem de um "si mesmo", que não pode prescindir da honestidade para persuadir o auditório. A retórica é a arte da persuasão e da formação da doxa, arte daquele que pretende o convencimento através do discurso, mas precisa ser verossímil, isto é, honesto.

> "Persuadimos pelo *ethos*, se o discurso é tal que torna o orador digno de crédito, pois as pessoas honestas (*epieíkés*) nos convencem mais rapidamente sobre todas as questões em geral [...]. Não é preciso admitir [...] que a *epieíkeia* do orador não contribui em nada para a persuasão; muito ao contrário, o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas." [213]

Dominique Maingueneau leva a idéia de *ethos* da *Retórica* para o campo da análise do discurso mostrando que o *ethos* se torna persuasivo não pela obra do orador, mas precisamente porque há uma cena que compõe a situação de enunciação. Nesse sentido, o *ethos*, é uma atitude em que o discurso depende do

---

[211] Idem, ibidem, p.7.
[212] Idem, ibidem, p.186.
[213] ARISTÓTELES. Retórica I (1356, a4). Tradução do grego de Ekkehard EGGS: "Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna." In: AMOSSY, Ruth (org.). Imagens de si no discurso. A construção do ethos. Trad. Dílson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005,p. 36

dispositivo cenográfico para se tornar verossímil. [214] A persuasão pressupõe a cena de enunciação que o próprio discurso deve produzir: "qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente." [215] Nessa relação entre discurso e cena, o *ethos* não é, portanto, um crédito metafísico, mas precisa de símbolos, organização de conduta, e também depende de um sentido de comunidade fundado em valores e práticas, na qual as pessoas se reconhecem. O *ethos* guarda, portanto, um espelhamento, uma reciprocidade fundada em uma relação mimética que orienta a conduta e confere a aceitação do grupo e a formação da *doxa*. Tal como acontece nos relatos dos monges, especialmente de João Maria, há uma credibilidade que se expressa na própria repetição dos relatos em que as semelhanças acabam por criar uma ligação subjetiva entre pessoas e um *ethos* que desenha, através das falas, um grupo de devoção e de transmissão. As identidades subentendidas no *ethos* são menos essenciais e mais obra das circunstâncias.

Em outro contexto, Bárbara Fuchs destaca a interessante cena que retrata um evento de *mímesis* colonial e enfatiza uma situação em que a afirmação do *ethos* cristão se dá mediante uma afirmação do *ethos* islâmico, a partir da representação da fronteira entre identidade e diferença que visava destacar, mas que acaba por diluir-se:

> " *Bristol, England, 1613.* To celebrate Queen Anne's visit, the city stages a water-combat between a Christian ship and two Turkish galleys. After a lively mock battle, the 'Turks' are brought as prisoners before the Queen, who laughingly observes that they are 'not only like Turks by their apparel, but by their countenances." [216]

O problema desta representação, segundo Fuchs, é a fragilidade dos elementos sobre os quais se pretende a verossimilhança na cena em que o discurso da identidade se apresenta. A diferença racial é a base do *ethos* e a diferença que

---

[214] Há uma semelhança dessa visão com a de Ruth Amossy e Roland Barthes. No capítulo anterior apontei que Barthes acaba por defender a idéia de que o relato não é apenas o dito ou o escrito , mas se relaciona por contigüidade com os gestos e a cena.

[215] MAINGUENEAU, Dominique. "Ethos, cenografia, incorporação". In: AMOSSY, Ruth (org.). op. cit., p.75.

[216] FUCHS, Bárbara. Mímesis and Empire. The New World, Islam, and european identities. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 1. "Bristol, Inglaterra, 1613. Para celebrar a visita da Rainha Anne, a cidade encena um combate aquático entre o barco dos Cristãos e duas galeras Turcas. Depois da simulação da batalha, os Turcos são pegos prisioneiros na frente da Rainha, que observa as gargalhadas que eles "não apenas são como os Turcos por sua aparência, mas por sua fisionomia."

precisava ser enfatizada foi nublada. O que, de fato, destacou-se, foi a semelhança física entre os ingleses escolhidos para desempenhar o papel de turcos e os turcos verdadeiros que eles representavam. O combate entre turcos e cristãos ressaltou a homogeneidade do mesmo *ethos*, a mesma disposição para a guerra, o mesmo espírito de pirataria. Onde estava a diferença se havia sempre mais semelhança entre eles?: "The imitators, Anne pointedly suggest, are too much like the imitated. Behind the humor of the moment lies recognition of the fragility of English identity." [217] Esse episódio nos revela que a identidade ressaltada na idéia, ou seja, aquilo que daria um caráter genuíno e diferenciador, é apenas uma invenção, tributária de uma encenação pública convincente.

Na afirmação do antropólogo Clifford Geertz, reforça-se a relação entre o *ethos* e a opinião. Para ele, "o *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete" [218] Conforme Geertz, o conceito de *ethos*, remete também a visão do outro sobre o grupo e sobre si, mais do que a um falar de si mesmo. Desse modo, segundo ele, o *ethos* seria uma congruência que esconde uma autoridade. [219] As relações de identidade e alteridade estão, portanto, subentendidas no *ethos*, na visão desse antropólogo.

Assim, o *ethos* como criação do e no discurso, portanto, no ambiente retórico, expressa mais do que um si mesmo, ele expressa também o outro, e não apenas como contigüidade, mas como toda uma cena coletiva onde as presenças e os corpos (e não só os discursos) se implicam mutuamente, existindo também a contraposição entre eles, na qual se produzem diferenças e se afirmam hierarquias. Como afirmação de hierarquia o *ethos* implica reconhecer quem educa ou quem tem poder para tal. O *ethos* depende da educação e não de uma constituição natural e geograficamente determinada e, nesse sentido, não pode ser confundido com um *ethnos.*[220]

Desde a Grécia antiga, o *ethos* do guerreiro, ou mais propriamente a atuação dos guardiões na Guerra, depende dos pressupostos de sua formação. Com Platão, a educação guerreira dos guardiões desde a infância é assinalada dentro da

---

[217] Idem, ibidem, p.2. " '*Os Imitadores'*, Anne sugere intensamente, são muito parecidos com a imitação. Por trás do humor do momento está o reconhecimento da fragilidade da identidade Inglesa."

[218] GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, p.143.

[219] Idem, ibidem, p.144.

[220] *Ethnos* é uma palavra grega aplicada aos povos não gregos e que é geralmente interpretada como etnia, povo de um lugar.

Paidéia, onde se constitui a base cultural de formação do *ethos,* sendo este coerente com o direito da guerra. O que importa para a educação do guerreiro, dentro da *Paidéia*, não é o manejo técnico das armas, mas sim, a formação da sua subjetividade, do preparo de seu espírito que somente pode vir da capacidade de contemplação da guerra autêntica.[221] Esse é o momento em que Platão abraça diretamente a poética antiga e sua versação dos mitos, pois era "nesta maneira de encarar o mito que se baseava o *ethos* educador da poesia". [222] Pensa Platão, portanto, o valor da *mímesis* na constituição do *ethos*:

> "A beleza visível do gesto realizado permite ao combatente aceder à *doxa*, à reputação, à glória que não é senão o reflexo de seu gesto no olhar dos outros; ele pode até alcançar a única imortalidade de que o homem é capaz, a da lembrança de seu nome, cantado pelo poeta. Este último, fazendo ouvir suas explorações, redobra a visibilidade do herói e oferece, às novas gerações, um modelo a imitar." [223]

Mas, o universo plástico e mimético de Platão não tem como centro apenas a formação da *doxa*, mas da opinião certa que coincide com a verdade. Como diz Werner Jaeger, se "nossa interpretação ética da contemplação é correta, compreende-se que Platão enlace com ela toda uma ética da arte da guerra, na qual se dão leis para a conduta dos guerreiros em relação aos outros e em face do inimigo." [224] isso implica em reconhecer que o que se chama de valores universais "converte-se imediatamente no tipo humano que o encarna" [225] e, também implica em considerar, portanto, a noção de modelo como parte da conduta ética, mais ainda, considerar o poder que está na base da educação do guerreiro e a quem este deve obediência.

> "É sobre este fundo que se têm de projetar o 'Estado ideal' e o 'homem verdadeiramente justo' da *República* para serem compreendidos. São modelos de inspiração que esperam ser convertidos em realidade por meio da imitação. Mas qual é o verdadeiro ponto de partida para a sua imitação? Se o ideal do homem justo só num Estado perfeito se pode concretizar, a educação chamada a criar aquele tipo será, em última instância, uma questão de poder." [226]

Levando em conta o poder e a deliberação do Estado, a formação do *ethos* do guerreiro depende de toda a sua vivência cotidiana das formas de punição e

---

[221] JAEGER, W. Paidéia. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.828.
[14] Idem, ibidem, p.838.
15 ver.p.16

[224] Jaeger, 829.
[225] Idem, ibidem, p. 838.
[226] Idem, ibidem, p.838-839.

violência através da inculcação de valores através do sistema jurídico, tanto quanto do efeito persuasivo que a contemplação do cenário da guerra tem. Na Idade Média, à semelhança da Antigüidade, explica Michel Foucault que o Direito Germânico estabelecia a regulamentação do *ethos* guerreiro que abrangia toda uma "forma ritual da guerra". Segundo observa Foucault, o *ethos* se relaciona às formas jurídicas e estas são historicamente variáveis, ou seja, há uma descontinuidade entre elas embora sempre exista o direito da punição ao inimigo como um preceito legítimo de aplicação da justiça. Nesse sentido, acrescenta Foucault que o direito germânico "prevê a vingança como forma de aplicar a justiça e oferece sempre a possibilidade, ao longo dessa série de vinganças recíprocas e rituais, de se chegar a um acordo" [227]A guerra como ritual é toda a cena onde se aplica a justiça, incluindo-se a guerra.

A formação do *ethos* guerreiro demonstra uma relação direta da aplicação da justiça na guerra, mas em dependência da idéia de valentia que diz respeito às provas a que os indivíduos deveriam, eles mesmos, submeterem-se e estabelecendo-se, assim, um complexo enredo mimético entre o indivíduo e os outros. As provas medievais de valentia, ou o que Foucault chama de "afrontamentos do indivíduo ou de seu corpo com os elementos naturais" como a dor, a privação e a morte, são, de fato, um tipo de "transposição simbólica, cuja semântica deveria ser estudada, da própria luta dos indivíduos entre si." [228] Portanto, a justiça e a valentia são (ou devem ser) valores imanentes ao *ethos* do guerreiro como conduta pública exemplar. Finalmente, com Foucault, temos o *ethos* como uma instância fundamental do trabalho do indivíduo sobre si mesmo.

2.2 A verossimilhança do jagunço

"O conceito de verossímil não está mais em moda."
(Todorov, Poética da Prosa)

"Nada mais verossímil que um jagunço". Essa é a sentença provocadora de Walnice Nogueira Galvão para pensar a influência da História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França na cultura sertaneja, porque o jagunço, segundo a autora,

[227] FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Trad. Roberto Machado e Eduardo J. Morais. Rio de janeiro: Nau Edições, 1996, pp.56-57.
[228] Idem, ibidem, p.60.

é uma representação mimética dos heróis carolíngios que encontraram no imaginário sertanejo uma imensa fertilidade. Com tal sentença, a autora justifica a influência do imaginário carolíngio na obra *Grande Sertão: Veredas* e, portanto, refere-se ela ao jagunço Riobaldo. Assim, sendo a própria obra de João Guimarães Rosa representativa da influência da gesta carolíngia no imaginário do sertão, cabe acrescentar que se trata de uma dupla influência: do sertão elaborado pela oralidade, que fala de si mesmo, e do sertão como elaboração urbana e letrada, dado que foi pelas mãos dos colonizadores letrados que a gesta carolíngia entrou na cultura brasileira. Retomemos a íntegra da citação de Walnice Nogueira Galvão, da qual destaco alguns significados:

> "O mais belo exemplo da assimilação e utilização das sagas do ciclo francês aparece na Guerra do Contestado. Nessa rebelião sertaneja, que levantou 20.000 pessoas e que ocupou uma vasta região – aliás, fora da zona habitualmente chamada de sertão, entre Paraná e Santa Catarina -, no primeiro quartel deste século, o grupo de elite dirigente dos inssurretos intitulava-se os *pares-de-frança*; e, em sua compreensão ao pé da letra da velha expressão medieval, eles eram vinte e quatro, e não doze.
> Por sua vez, o *Grande Sertão: Veredas*, encampando o sertão, encampa também o imaginário do sertão. Nada mais verossímil que um jagunço, ademais um jagunço parcialmente letrado, narrando sua vida, a ela se refira em termos de novela de cavalaria. Afinal, esse é o imaginário de seu convívio." [229]

Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que a verossimilhança do jagunço coincide com a da obra de Guimarães Rosa e não está radicada na imitação do estereótipo do jagunço ou na descrição do sertão como cenário. A verossimilhança está no modo de pensar e de falar de si mesmo, ou seja, o *ethos* está nesse posicionamento do sujeito no discurso. Em outras palavras, o *ethos* do sertanejo não é a descrição do costume ou do hábito e sim um modo de colocar-se no discurso e, nesse caso, um discurso que não é outra coisa senão um relato oral, uma transculturação da forma literária clássica, onde vigora a diegese e o desafio ao tempo da história. Por isso, a forma literária é verossímil como a cena do discurso, pois se trata de um relato que começa com um travessão "e que só se fecha no ponto final da última página" [230] ou, ainda, porque a narrativa de Guimarães Rosa é retirada do relato de "um velho jagunço, anotado pelo entrevistador." [231]

Em segundo lugar, quero destacar que essa linha de continuidade discursiva, que estabelece a autora, entre a "tradição letrada" e a "tradição popular

---

[229] GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 61.
[230] Idem, ibidem, p. 69.
[231] Idem, ibidem, p.73.

sertaneja" – apoiada naquele "por sua vez" -, que vigorou no Contestado tem, segundo ela, o intuito de ilustrar o sentido máximo da verossimilhança e de mostrar o quanto "os valores dominantes são os da classe dominante", pois os valores do sertanejo expressos em sua tradição, estão radicados no grande documento da cultura ocidental que é a História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França, exatamente para servirem como "o único modelo histórico de que dispõe a plebe rural, que não tem história, para mais ou menos objetivar o seu destino", e de tal modo que "História e estória se confundem para o sujeito em busca de uma concepção de si mesmo e de sua vida." [232] A autora, com essas palavras, corrobora uma intenção pedagógica colonial e define a constituição mimética da identidade do jagunço trabalhada como intersecção entre vida e ficção, como um desdobrar de um discurso dentro do outro criando "pelo avesso" as possibilidades do que seja esse *ethos* do jagunço. Assim, por essa mímesis incessante vislumbra-se uma continuidade discursiva entre "História e estória" e se desdobra na ambigüidade que permite avançar na interpretação do *ethos* sertanejo que "mostra a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis." [233] Antonio Candido enfatiza, nesse caso, que "há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais." [234]E, nesse sentido, para ele, o inverso também é verdadeiro, pois a "conduta real" do jagunço "os aproxima bastante do cavaleiro como realmente existiu, e que foi, afinal de contas, um jagunço ao seu modo, desempenhando função parecida numa sociedade sem poder central forte, baseada, como a do Sertão, na competição dos grupos rurais." [235]

Esse *ser e não ser real* do jagunço acusa o entrelaçamento do imaginário e da realidade - que está presente na personagem do jagunço Riobaldo, mas que, novamente, tem no Contestado o melhor exemplo -, na sucessão das chefias, nas possessões religiosas, na adoção do nome de guerra, os animais de estima e as armas encantadas, no "senso de serviço", código moral que é "o próprio fundamento da lealdade". [236]Por isso se diz, como Antonio Candido, que o *ethos* do

---

[232] Idem, ibidem, p.57.
[233]CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: CANDIDO, A. Tese e Antítese. 3ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (pp. 119-139), p.125.

[234] Idem, ibidem, p.129.
[235] Idem, ibidem, p.130.
[236] Idem, ibidem.

jagunço porta um ideal ético que se encontra, finalmente, no bando, [237] pois, a "condição para atingir o bem possível no Sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo." [238] Entendo que esse poder de definição consiste em colocar-se no mundo, tal como o jagunço Riobaldo. O definir-se de Riobaldo é, também, a "lei da narrativa" de Guimarães Rosa e o suporte da verossimilhança. E, nesse sentido, abordar o verossímil, "equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis",[239] significa dar relevo á linguagem e não ao real do qual supostamente seria espelho, onde o verossímil mostraria somente a eficácia da imitação. Assim, descartando certo "sentido ingênuo", "aquele segundo o qual se trata de uma relação com a realidade", como diz Todorov, é possível, postular um segundo sentido para a verossimilhança: "O segundo sentido é de Platão e Aristóteles: o verossímil é a relação do texto particular com um outro texto, geral e difuso, chamado de opinião pública." [240]

Tal ambivalência se expressa na condição letrada do jagunço Riobaldo, condição incomum, mas verossímil exatamente porque nela está radicada a influência e o domínio da cultura letrada, formadora da opinião, da *doxa*. Ela também está na opção de Riobaldo em tornar-se um jagunço e não um padre, como forma de destacar a sua opção identitária, que não exclui, ao contrário, enfatiza, como diz Galvão, "a coisa dentro da outra". [241] A ambivalência faz com que o colocar-se no discurso escrito como sujeito autônomo e único de enunciação encubra a relação de autoridade desencadeada pelos valores dominantes da cultura letrada e, assim, aqueles valores reconhecidos como próprios ou *típicos* de uma cultura não são simplesmente os de seu desejo e escolha, mas também os desejos de quem efetivamente domina, por isso: " São essenciais para o narrador-personagem duas definições de si mesmo, que são as duas linhas de seu destino: a que fez dele um letrado irrealizado e a que o tornou um jagunço." [242]

---

[237] Idem, ibidem, pp.131-134.
[238] Idem, ibidem, p.138.
[239] TODOROV, Tzvetan. "Introdução ao verossímil". In: Poética da Prosa. Trad.Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, (113-123), p. 114.
[240] Idem, ibidem, p. 116.
[241] GALVÃO, W. N., op. cit., p. 121.
[242] Idem, ibidem, p.12-13.

Com isso, quero assinalar aqui a fórmula básica da construção sempre ambivalente do *ethos* sertanejo: o seu modelo manifesta o poder da tradição colonial através da escrita como signo da subordinação cultural que se opera, em primeiro lugar, no imaginário. O *ethos* do sertanejo é, portanto, a modificação da tradição ibérica, que aparece na confluência entre a cultura oral e a letrada sob o domínio desta. Enquanto a cultura oral transculturada é matéria que fundamenta a verossimilhança, a cultura letrada continua a fundamentar a dominação.[243]

> "Na tradição oral dos *causos* e das cantigas, bem como nos romances de cordel, é a mente letrada que vai executar as operações da razão, definindo, separando, constituindo tipos, no seio de um conjunto onde o cavaleiro andante, o cangaceiro, a donzela guerreira, a donzela sábia, figuras da história do Brasil, o animal, o Diabo, são todos personagens de um só universo." [244]

2.3 A poética como *deus ex machina*

A difusão da história *Carlos Magno e seus Doze Pares de França,* na América Latina se deu pela via da educação através da grande *mímesis* operada pela empresa colonial, ou seja, pelo intenso processo de disciplinamento e evangelização que ocorria a partir da *cidade letrada* e, especificamente, através das escrituras sagradas que representavam a imitação perfeita da verdade. A relação entre escrita e verdade é fundamental para a educação através do catolicismo medieval que, assimilado pelo renascimento, tornou-se a base educadora do poder colonial. Angel Rama, através do conceito de *cidade letrada*, apercebe-se de que o renascimento introduz um componente tão novo como inevitável no imaginário medieval do qual partilhavam os colonizadores.

> "A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el P, al que sérvio mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentar-lo y justificarlo."[245]

---

[243] Idem, ibidem, p.12
[244] Idem, ibidem, pp.57-58.
[245] RAMA, Ángel. La critica de la cultura em la América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 3.

O componente novo no imaginário medieval, desencadeado pelo espírito renascentista era o desejo de realizar-se como cultura universal, o que só poderia acontecer aperfeiçoando-se esse espírito com as monarquias absolutas de que se serviram as nações e o império colonial e “a cuyo servicio militante se plegaron las Iglesias, concentrando rigidamente la totalidad del poder en una corte, a partir de la cual se disciplinaba jerárquicamente la sociedad.” A travessia do Atlântico não significava aos conquistadores só a passagem de um continente velho ao novo mundo, “sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo expansivo y ecuménico, todavia cargado del misioneísmo medieval.” [246]

Rama chama de *cidade barroca* o *locus* colonial de disseminação dos signos do poder monárquico absolutista desde onde se difunde o imaginário da *cidade letrada* portadora de todas as leis e signos que regem a racionalidade do Império. A *cidade barroca* define a primeira constituição de um “saber barroco” na América, opondo e integrando os “rígidos princípios” – abstração, racionalização e sistematização -, à imaginação e invenção local: “La ciudad fue el más preciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la *ciudad barroca*." [247]

A *cidade barroca* territorializava os signos coloniais e foi, segundo Rama, a aplicação concreta da cultura letrada como marco geral do Espírito civilizador:” Más que una fabulosa conquista, quedó certificado el triunfo de las ciudades sobre un inmenso y desconocido territorio, reiterando la conscepción griega que oponía la *polis* civilizada a la barbarie de los no urbanizados." [248] A repetição do modelo da *Paidéia* a que Rama se refere foi aplicado pelas cidades, como sedes do poder, às quais cabia “dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero 'evangelizar' y después 'educar'. Aunque el primer verbo fue conjugado por el espíritu religioso y el segundo por el laico y agnóstico”, mas em ambos os casos “se trataba del mismo esforzo de transculturación apartir de la lección europea." [249] O esforço de transculturação a que se refere Rama diz respeito às formas de apropriação da cultura colonial dentro dos marcos erigidos pela *cidade letrada* e, de certo modo, desarmou a relação pedagógica centrada por um lado na *imitatio* - idéia de *mímesis* própria do renascimento -, a qual implica uma correspondência mais estreita da

[246] Idem, ibidem, p.2.
[247] Idem, ibidem, p.2.
[248] Idem, ibidem, p. 14
[249] Idem, ibidem, pp. 17-18.

escrita com a verdade, mediante uma subordinação ética: a *imitatio* torna-se um método de absolutização da verdade ou do verossímil. [250] Corresponder à verdade e convencer torna-se um efeito necessário da escrita. Isso inverte e desloca totalmente o sentido que Aristóteles atribui à relação entre a verossimilhança e a necessidade oriunda da sua concepção de tragédia na qual a verossimilhança é necessária, mas cabe ao poeta criar a necessidade para que tal ação ou caráter do personagem não pareça discrepante ao público ou, simplesmente, apareça como dispensável ou desnecessária. A verossimilhança das ações significa que elas devem ser adequadas ao caráter do personagem e, ao mesmo tempo, necessária à estrutura do mito. Lemos na *Poética* o seguinte:

> "Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. É, pois, evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *Deus ex machina* [...]" [251]

Aristóteles acrescenta a isso que ao *deus ex machina*, como interferência externa no drama, deve o poeta recorrer somente nos casos em que se trate de situações fora da ação mítica. [252] Assim, a verossimilhança que é sempre um *parecer real* ocorre em função de uma necessidade mutável, cheia de nuances e desenvolvida segundo a criação poética da ação e dos personagens – poder-se-ia perguntar se é necessário que tal personagem haja deste ou daquele modo? Isso é verossímil ao seu caráter ou ficará absurdo ao caráter do personagem? Nas palavras de Costa Lima, esse verossímil da *Poética* aristotélica é um "necessário fraco" que "não estorvava sua extrema capacidade de atuação".[253] Verossimilhança e necessidade eram moldáveis e moldadas uma segundo a outra. O contraponto que Costa Lima faz com a *imitatio*, o sentido privilegiado de *mímesis* pelo renascimento, é que neste caso, a verossimilhança deve ser um preceito necessariamente infalível e determina que toda escrita esteja conectada à verdade. [254]

Tal concepção acompanha a passagem de uma ênfase poética para uma ênfase retórica do discurso no renascimento, em que "o efeito fundamental já não é

---

[250] COSTA LIMA, Luiz. Vida e mímesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.87.
[251] ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.254.
[252] Idem, ibidem, pp. 254-255.
[253] COSTA LIMA, L. op. cit., p.83.
[254] Idem, ibidem, p.83.

mais o artístico e sim o da persuasão que visa, portanto, atingir, uma platéia leiga, a um público comum."[255] Nesse caso, a verdade a que deve se conectar a verossimilhança da ação é externa ao mito, ao texto, é uma verdade que interfere e deve, necessariamente, ser imitada. Verdade que surge como das sombras do poder, verdade que se impõe como propriamente um *deus ex machina.*

Afirma Costa Lima que, para que "preste vassalagem à verdade", a *imitatio* – que podemos entender com força de Lei – não pode ser senão "ornato, luxo e adorno" [256]. O sentido renascentista de *imitatio* como ornato é da ênfase na retórica e o seu caráter ideal é o da afirmação de uma verdade convergente com o discurso católico, com as disputas clericais medievais, e com as disputas filosóficas do renascimento. Tal significado, "que supunha o estreitamento operado desde a cristianização do pensamento antigo" ou dado pela "proximidade com a cristianização do pensamento ocidental",[257] teve recorrências e assimilações para se manter em plena vigência. A principal dessas atualizações, como se sabe, é a divisão entre história e literatura cujo sentido não é simplesmente disputar o que é e onde está o real, mas principalmente demarcar o limite entre ficção e verdade.

Nesse sentido, há que se considerar que o papel das obras de ficção não poderiam ser os de concorrerem com a bíblia na função de educar os povos nativos e, tampouco, constituirem-se em desvios no caminho da verdade que emanava da escrita. As obras de ficção tinham um potencial educacional extremamente importante para a empresa colonial, desde que produzissem uma ficção conveniente à verdade que se pretendia estabelecer. Em *Mimesis and Empire*, Barbara Fuchs destaca que as potencialidades da empresa colonizadora são extremamente elaboradas pela destreza mimética do Renascimento, desenvolvida no século XVI, como forma de realização do Império colonial. Em primeiro lugar, recriando para a própria Europa o mito da Conquista da América como parte da ampliação da cena da Reconquista sobre os mouros e, nesse ponto, a literatura deve corroborar com o imaginário do Império – como homogeneidade e hegemonia da Espanha tanto no Mediterrâneo como na América -, e dar sustentação a tais utopias. [258]

Verifica-se aí o papel da obra do italiano Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* (1580) e de seu contemporâneo Ludovico Ariosto, autor de *Orlando*

---

[255] Idem, ibidem, p. 83.
[256] Idem ibidem, p. 87.
[257] Idem, ibidem, p. 102.
[258] FUCHS, Barbara, op. cit., pp. 1-12.

Furioso (1516), pois em ambos os autores a batalha entre mouros e cristãos é o cenário no qual o imaginário da Reconquista, iniciada por Carlos Magno no século IX, é projetado na revitalização renascentista da idéia de Império Ocidental no século XVI. Do lado de cá do Atlântico, por sua vez, instaura-se o problema da relação entre a difusão literária e a difusão da bíblia ou, por outro lado, o problema de como evangelizar e doutrinar uma população inteira para receber a verdade da sagrada escritura e aceitar o Império como uma verdade equivalente sem deixar que esse mecanismo de sacralização da escrita fosse estendido ao conteúdo ficcional de outras obras que, por ventura, viessem a ser absorvidas no contexto colonial. A idéia de homogeneidade e continuação histórica da Conquista da América como continuidade da Reconquista do Islã tem, portanto, essa contra-face na "equação mimética" da colonização: as obras literárias precisavam dar exemplos e reiterar a função evangelizadora através da escrita, além de instituirem-se como suporte da verdade católica e do Império ao mesmo tempo, funcionando como um *deus ex machina* de onde partiam os signos que "apareciam como obra do Espírito e os espíritos conversavam entre si graças a eles.". [259]

É algo dessa ordem que se verifica na difusão da História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França no Brasil que chegou na bagagem dos colonizadores. A obra original foi traduzida do espanhol ao português por Jerônimo Moreira de Carvalho, e publicada pela primeira vez em Lisboa no ano de 1728 e teve uma edição ampliada em 1737. Houve uma versão ampliada, de um outro autor, aparecida em Coimbra, datada de 1732. [260]

Segundo Câmara Cascudo, em 1823, apareceu em Lisboa uma versão "fiel", a que chegou até nós e tornou-se presença predominante no interior do Brasil. Juntamente com a versão espanhola, esse livro ocupava lugar de destaque nas fazendas e casas grandes, mas foi através da oralidade que a obra encontrou maior meio de difusão no entorno das cidades e no sertão. Câmara Cascudo assinala, porém, que a origem do texto escrito da gesta carolíngia é controvertida. Sabe-se que esse texto goza de intensa popularidade desde o século XIII sob o título de *Fierabrás*, e assim foi traduzido ao provençal. Diz Câmara Cascudo,

> "No século XIII estava traduzido em provençal, possível fonte para a península ibérica, mas houve versão castelhana que espalhou o mesmo prestígio em toda a

[259] RAMA, Ángel. A cidade das letras. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 43.
[260] CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Cinco Livros do povo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p.443.

> Espanha. No século XVI aparece o Fierabrás em castelhano e com nome mudado, nome que se popularizou: *Historia Del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia: e de la cruda batalla que hubo Oliveros com Fierabrás, rey de Alexandria, hijo Del grande almirante Balán*,edição de Jacó Cromberger, alemão, Sevilha, em 25 de abril de 1525.(...) A tradução do Francês para o castelhano, feita por um Nicolas de Piemonte, baseou-se em uma versão em prosa de *Fierabrás do ano* de 1478 e foi "responsável pela feição inspiradora de todas as edições subseqüentes." [261]

Também, segundo Don Marcelino Menéndez y Pelayo, citado por Câmara Cascudo, a origem deste texto é múltipla e de intensa disseminação e influência:

> "El speculum historiale de Vicente de Beauvais, el poema francês de Fierabrás, y acaso um compendio de la Cronica de Turpin son las fontes de este librejo, apodado por nuestros rústicos Carlomagno, que apesar de su disparatada contextura y estilo vulgar, y pedestre, no sólo continúa ejercitando nuestras prensas populares y las de Épinal y Montbelliard en Francia, no sólo fue puesto en romances de ciego por Juan López, sino que inspiró a Calderón su comedia La Puente de Mantible." [262]

Ramón Menéndez Pidal, afirmou que as gestas cavalheirescas, como as das versões que retratam a História de Carlos Magno como a *Chanson de Roland*, a canção de *El Rey don Rodrigo* ou o *Cantar de Mio Cid*, originadas dos poemas épicos populares, são os romances mais antigos que se tem notícia, influenciando tanto a literatura oral como a escrita na Idade Média. Essas canções de gesta, ao passarem à escrita, no entanto, foram reinventadas no seu aspecto formal, adquirindo uma versificação regular, chegando ao século XVI com a definição de versos octosílabos bem adaptados ao ritmo da língua castelhana. E foi com tal definição que a poética cavalheiresca foi mais amplamente disseminada a partir de então. [263]

Enfim, foram surgindo as versões da gesta carolíngia no mundo ibérico e os textos "originais" foram sendo revisados, adaptados e modificados ao longo do século XIX tanto pelas edições escritas quanto na oralidade. Como tradição oral, vários autores têm registrado a incidência e a permanência da prática da narração da história de Carlos Magno no interior do Brasil. O principal dentre estes autores é, sem dúvida, Luís da Câmara Cascudo que realizou os primeiros registros da presença desta obra nos sertões brasileiros. Os primeiros exemplares da gesta carolíngia a serem lidos no Brasil provinham, como já mencionei, de uma velha edição

---

[261] Idem, ibidem, pp.444-445.
[262] Idem, ibidem, p.444.
[263] RIQUEN, Martin de. Resumen de versificación española. Barcelona: Ed. Seix Barral, S., 1959, pp.14, 23-26.

portuguesa e eram, muitas vezes, os únicos textos impressos, existentes nas casas cujo uso predominante era as leituras em forma de serões.

Assim, enquanto em Portugal, de onde vieram tais exemplares para o Brasil, até fins do século XIX, registrava-se intensa reprodução do clássico em edições populares, no Brasil, foi pela oralidade que ele se difundiu massivamente e foi na oralidade que adquiriu fama e vida, sendo motivo para os desafios da memória popular e da imaginação dos cantadores. A gesta carolíngia mostra-se, não apenas como o texto literário mais difundido no Brasil, mas, fundamentalmente, como um argumento objeto de intensa transculturação e cito como exemplo, o Alto de Floripes, os pares de França da Guerra do Contestado, as congadas, cavalhadas e o cordel em que as batalhas entre mouros e cristãos dão mostras das variadas formas de sua recepção e estetização. [264]

Em síntese, resta dizer que a difusão espaço-temporal da história de Carlos Magno e seus doze pares de França, ou seja, sua repercussão para além do fim do Império carolíngio, ocorrido no século IX - a qual se verifica na cultura européia e, especialmente, na cultura ibérica, pelo que foi transmitido às colônias latino-americanas -, demonstra ser essa história, em seus devires, um importante elemento homogeneizador do imaginário ocidental. Divulgada e recriada na Europa, tanto na oralidade como na escrita, desde a morte de Carlos Magno no século XIX, a gesta carolíngia tem se difundido através de diferentes práticas culturais, ao mesmo tempo em que, tais práticas, a inserem num vasto universo performático e interpretativo. Por esta razão entendo a difusão desta poética, dentro do sentido que Paul Zumthor dá ao termo tradição, de modo análogo ao que ele confere ao conceito de oralidade, ou seja, enfatizando menos a sua origem do que a sua transmissão, e ressaltando a sua variação e o seu caráter de movência. Zumthor declara que: “A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante”. [265]

Assim, a poética carolíngia enuncia uma tradição, enquanto uma longa duração que relaciona variação ou movência com arquétipo, para dizê-lo como Paul Zumthor. Este último termo – arquétipo -, ele o considera como sendo “o conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual” e também “como o relé das

---

[264] MACEDO, José Rivair Macedo e ESPIG, Márcia Janete. De Roncesvales ao Contestado: resignificações da memória carolíngia na Península Ibérica e no Brasil. In: Estudos Ibero-americanos, PUCRS, v.XXV, n.1, junho/ 1998,pp 135-159.

[265] ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.144.

linhas de semelhanças que ligam um texto a outro e que ligam entre si as diversas performances" o qual, por fim, "coloca a realidade da tradição e manifesta o funcionamento criador da memória". [266]

Nessa perspectiva, na medida em que a poética carolíngia se propaga, ela vai perdendo a sua ligação direta com fatos históricos aos quais faz alusão e passa a vigorar segundo outros princípios miméticos que não somente o da *imitatio* ou da conservação, embora possa continuar sempre guardando a idéia de modelo ou "matriz", como define Jerusa Pires Ferreira. Para a autora, a continuidade da presença da gesta carolíngia se deu pela densidade psicológica dos seus personagens. A autora pensa a estrutura narrativa e ficcional como força de implante cultural e permanência numa realidade carente de justiça social e heroísmo. Ela articula a dicotomia entre bons e maus, entre grupos sociais antagônicos com a falta de um modelo histórico acessível, configurando uma continuidade essencial com o passado. [267]

Tais princípios se apercebem no modo com que a gesta, ao desligar-se da sua raiz histórica de celebração dos feitos de Carlos Magno e seu exército, vai se aproximando, cada vez mais, do pensamento mágico e utópico, o que se verifica em toda uma poética que abrange desde as mais remotas escatologias populares medievais às poesias (como as de Tasso e Ariosto), lendas e contos do período renascentista na Europa, até a sua assimilação pela poética colonial que usa abertamente o texto de cavalaria como motivo de difusão do pensamento imperialista e católico. Essa é, no meu entendimento, uma questão fundamental, pois, por mais que a gesta carolíngia se modifique em processos miméticos dados em cada novo contexto de sua difusão, o seu conteúdo educador guarda um lugar privilegiado para essa poética na formação cultural condizente com o modelo da *Paidéia* grega.

Segundo Jean Delumeau, após a morte de Carlos Magno, em 829, as motivações escatológicas do retorno de um Carlos Magno *redivivus* desempenharam na Idade Média, um papel determinante no desencadeamento das Cruzadas (a partir do século XI) e no sucesso de imperadores (que sempre invocavam a seu favor a linha de sucessão do Império Carolíngio), juntamente com intensas migrações, êxodos sagrados e peregrinações em "ofensivas proféticas contra o 'turco' e razias

---

[266] Idem, ibidem, p.145.
[267] PIRES, Jerusa. Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1979.

terroristas". [268] Observa Delumeau que essas escatologias estão igualmente presentes na Conquista da América. A visão do fim do mundo e a visão de um novo mundo constituíram uma mistura fundamental de uma nova utopia. [269]

A expressão utópica e o desligamento histórico da poética carolíngia se verificam, fundamentalmente, nas manifestações transculturais, por mais que algumas delas possam se alinhar ao que Raymond Williams chamou de *tradição seletiva* [270] e demonstrem uma forte relação de continuidade com a herança colonial ibérica e com os compromissos de consolidação da cultura hegemônica.

O folclorismo estagnante, próprio de uma tradição seletiva, não define tudo o que pode significar o que se denomina folclore para a cultura subalterna que, segundo o medievalista Hilário Franco Jr, é uma forma de elaboração mítica através da junção variada e ocasional de fragmentos orais e escritos, bem ao contrário dos mitos gregos, por exemplo, cujo acesso se dá através de "registros literários e artísticos que selecionam e petrificam as variadas e dinâmicas narrativas". Comparativamente ao mito, portanto, que é aceito integralmente, partilhando de um lugar e um tempo privilegiado na cultura hegemônica, o folclore enquanto um tempo reivindicado por uma parte da sociedade torna-se "cultura de contestação". Para Franco Jr., tal cultura de contestação mantém o seu fundo mítico, apesar das transformações produzidas pela oralidade: "Não se trata de degeneração nem de sobrevivência, como pensavam os primeiros folcloristas, mas de material selecionado e adaptado a contextos históricos diferentes daqueles que viram a formação de suas mitologias. O folclore é uma mitologia residual." [271]

O que está no núcleo do folclore como cultura marginal, segundo Franco Jr., é a elaboração de uma descontinuidade, "seja de uma cultura em relação a uma outra, contemporânea, mas estrangeira, seja a uma outra do mesmo espaço, mas de outro tempo, seja a uma outra afastada no tempo e no espaço, seja a uma outra do

---

[268] DELUMEAU, Jean. Mil anos de felicidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 39.
[269] LAFAYE, Jacques. Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas. Traducción de Juan José Utrilla.México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p.13.

[270] O conceito de tradição seletiva de Raymond Williams significa "uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural." Nesse sentido, diz Williams, todas as tradições são seletivas. In: WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.118-119.
[271] FRANCO Jr., Hilário. "Meu, teu, nosso. Reflexões sobre o conceito de cultura intermediária." In: FRANCO Jr., H. A Eva barbada. São Paulo: EDUSP, 1996, pp. 41-42. Refere-se Franco Jr. ao caso da cultura popular dos séculos VI-VII estudada por Jacques Le Goff, dos séculos XII-XIII analisada por Erich Köhler, da campesina dos séculos XVI-XVIII estudada por Michael Mullet.

mesmo espaço e do mesmo tempo, mas considerada arcaica comparativamente aos valores da cultura que a observa." [272]

Além da presença da história de Carlos Magno na oralidade transculturada presente nas práticas dos sertões brasileiros, ela também se verifica na literatura escrita, como observa Marlise Meyer, através de Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa. [273]

> "Os modelos já começaram a penetrar por aqui com a colonização: nas cabeças, memórias, sensibilidades, usos, tanto da gente do povo, pequenos aldeões portugueses, cristãos com muitos resquícios de paganismo, dos fidalgos, altos funcionários, aventureiros, como na cultura e nas determinações dos evangelizadores que haveriam de saber adaptar usanças européias às novas circunstâncias." [274]

Em particular, a obra *Grande Sertão: Veredas,* de Guimarães Rosa, é marcada pelo imaginário da luta entre cristãos e mouros, na forma dos sangrentos combates, mas sem a rendição dos mouros ou redenção dos infiéis, como na gesta medieval, "curvados por obra e graça de um Espírito Santo *deus ex machina* que os leva todos á imediata conversão e instantâneo batismo." [275] No imaginário colonial transculturado do sertão a própria poética carolíngia é o *deus ex machina* que dá forma à estética invisível que se modela pela palavra e se faz corpo, cena, *ethos* e volta a ser palavra.

Na releitura que Ángel Rama faz do conceito de transculturação se estende as possibilidades de interpretação do manejo da tradição ibérica colonial das práticas culturais cotidianas para a literatura. [276] O movimento transculturador literário parte da *cidade letrada*, mas opera uma mudança crucial no manejo dos signos da herança colonial, diferindo do regionalismo. Segundo Rama, o regionalismo foi o primeiro modo de ver e acentuar "as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas, contribuindo para definir o seu papel diferencial." [277] Desse modo, o regionalismo assumiu, segundo Rama, uma "propensão pela conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como

---

[272] Idem, ibidem, p.41.
[273] MEYER, Marlise. Os caminhos do imaginário no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 149-150.
[274] Idem, ibidem, pp. 147-148.
[275] Idem, ibidem, p.154.
[276] Angel Rama, na década de 1970 (Transculturación narrativa em América Latina), pela escrita de *Grande Sertão: Veredas*, elencou Guimarães Rosa como um dos principais transculturadores da narrativa latinoamericana, junto de José Maria Arguedas, Juan Rulfo e Gabriel Garcia Marques.
[277] Idem, p.211.

modo de preservar a configuração adquirida." [278] Tal é o sentido de tradição que impregna a cultura e alimenta o "conservadorismo folclórico" que sufoca a criatividade cultural e homogeneíza "segundo as normas urbanas, ainda que dentro de uma situação de dependência deformadora pela restrição que opõe ao poder de tomar decisões nas regiões internas." [279] O problema fundamental do regionalismo não foi enfocar a tradição, mas tornar-se tradição.

Para Rama, há o que ele chama de renovação nas letras latino-americanas no século XX, cujos representantes – como Guimarães Rosa -, não simplesmente procuram retratar um dado conjunto ou conteúdo regional por um lado e a imitação das estratégias narrativas modernistas por outro, mas desejam romper com tal dicotomia. Estes são os transculturadores que dotam a sua obra de uma plasticidade cultural diferente.

> "[os transculturadores] não se limitam a um sincretismo por mera conjugação de contribuições de uma e outra cultura, mas que compreendem que, sendo cada uma delas uma estrutura, a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser obtida mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (regional). Apelando para novas focalizações dentro de sua herança." [280]

O transculturador assume-se narrador, observa, pensa e fala de dentro da cultura, recusa os glossários, não coloca as falas entre aspas, mas elabora-as com "finalidade literária" e procede a uma unificação lingüística que é o signo da sua própria integração.[281] Os processos de transculturação "respondem às circunstâncias e especificidades das culturas dentro das quais se formaram, às proposições e imposições exercidas sobre elas pela cultura modernizada e, portanto, ao tipo de conflito que é gerado entre ambas." [282] A tais processos cabe não curvar-se ao historicismo que acompanha o modernismo, mas apropriar-se do tempo, tanto diegetica quanto filosoficamente – ou seja, de modo intempestivo -, e redescobrir o "pensar mítico" e os sinais que abrem os grandes núcleos de significação cultural que foram transformados em arcaísmos, folclorismos ou engenhosamente rechaçados pelas vanguardas. Esses núcleos abertos pela transculturação mostram a relação íntima entre o que facilmente se coloca em gêneros separados:

---

[278] Idem, p.211.
[279] Idem, ibidem, p.213.
[280] Idem, ibidem, p.215.
[281] Idem, ibidem, p.220.
[282] Idem, ibidem, p.225.

> "Também aqui a volta ao manancial de cultura tradicional há de fornecer respostas: em vez do fragmentário monólogo interior na linha do *stream of consciousness* que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada, conseguiu-se reconstruir um gênero tão antigo quanto o monólogo discursivo (*Grande Sertão: Veredas*), cujas fontes estão não só na literatura clássica, como nas do narrar espontâneo; ou encontrou-se a solução para o relato episódico e dividido por meio do contar dispersivo das 'comadres', suas vozes sussurrantes (*Pedro Páramo*), também composto de fontes orais, embora possa ser rastreado até em textos do Renascimento. Ao propor-se o árduo trabalho de resolver estilisticamente um romance no qual o plano do verossímil possa funcionar contiguamente ao palco do fantástico, absorvendo-o em sua função referencial convincente, García Márquez declara que encontrou a solução ouvindo uma vizinha explicar com simplicidade um fato um tanto insólito, e ir apontando para um sistema narrativo que tinha sido elaborado no seio da cultura à qual pertence como um recurso peculiar da narração oral, embora também tenha sido expressão em numerosos textos, desde os romances de aventuras aos folhetins, que não casualmente constituem a alimentação literária dos membros dessa cultura." [283]

Nesse sentido, Rama observa com perspicácia que a matriz transculturadora está na própria cultura, fundamentalmente porque ela (a cultura) existe como apropriação mimética e não simplesmente como aculturação ou imitação mediante os signos de uma cultura de implante que se coloca como hierarquicamente superior. Considerar a importância crucial dessa idéia torna-se, nos processos de transculturação, a própria matéria literária.

2.4 A poética como imanência

A poética carolíngia, constituída como tradição oral e escrita, enuncia um papel fundamental no imaginário do Ocidente, tanto pelos elementos que permanecem como conteúdo mítico tanto quanto pelos seus devires. Pela singularidade desses devires, vinculo a idéia de poética ao conceito de plano de imanência que deve ser definido, na acepção espinosiana, segundo Deleuze, como uma *maneira de viver* que não pode ser confundido com um desígnio do espírito. [284] Assim, toda a relação estabelecida entre a poética e a sua expansão no contexto imperial deve ser vista enquanto expressão de uma singularidade. Desse modo, entende-se um outro processo mimético da poética e sua verdade em seu pleno devir criador, não apenas como um *deus ex machina*, exterior ao real nem como sua

[283] Idem, ibidem, pp. 221-222.
[284] DELEUZE, Gilles. Espinosa. Filosofia Prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002., p. 127.

essência, mas como elemento que se funda no real e traça um caminho que se abre a múltiplas verdades. Ou seja: a partir do reconhecimento de que, igualmente, a verdade é uma potência, um devir, um acontecimento no qual o sujeito não existe *à priori*, mas lhe é imanente é que "de uma poética fundadora, extraem-se novos métodos do pensamento poético, uma nova prospecção dos recursos da língua, e não apenas o deleite de um brilho de presença". [285]

No entanto, não se pode ignorar que se tratando da gesta carolíngia, como poética fundadora e provedora de intensa *mímesis*, se expressa em cada plano de imanência uma sorte de continuidade por dentro de estruturas econômicas, políticas e ideológicas. Anteriormente comentei a utilização da luta entre mouros e cristãos como argumento poético que animou a Conquista da América como uma outra Reconquista. E é nessa equação mimética que pretendo me deter agora.

O surgimento do feudalismo, como expressão de uma realidade pela qual se efetivou a ruína do império carolíngio do ocidente não se deu sem a resistência à fragmentação geopolítica dos inúmeros pretensos sucessores de Carlos Magno. Essa nova realidade abrigou, através da imensa literatura escatológica que anunciava a restauração do Império, após o seu fim no século X, o ideário de Império cristão que se manteve como que estruturando o conceito de Ocidente e o imaginário ocidental. Assim, retenho aqui a afirmação de Robert Folz de que a continuidade da *história poética de Carlos Magno* "situa-se no prolongamento da idéia de universalidade do Império". Escreve ele: "Empire romain, donc universel". [286] A universalidade do Império de Carlos Magno, a partir do século IX, tem a ver com o projeto de restauração do Império Romano (cuja queda se deu no século V) e com a expansão da cristandade no Ocidente. Ele apresenta em sua gênese, uma sorte de mimetismo através do resgate do Império Romano ao qual sucedeu. Essa dupla

---

[285] BADIOU, Alain. Deleuze.O clamor do ser. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.37.

[286] FOLZ, Robert. 'Charlemagne em Allemagne', in: AA.VV., Charlemagne et le Epopée Romane – *Actes du VII éme Congrès International de la Societé Roncesval*, Tomo I, 1978, p.68, apud Correia, João David Pinto (1993), p.11. Diz Folz: "l'universalité attribuée à l'Empire de Charlemagne mêle le plus souvent la composante romaine à la composante chrétienne: ce trait relève lui aussi de l'idée d'Empire em general, qui pénètre ainsi par plusiers aspects l'histoire poétique". Segundo Macedo e Espig, Folz estabeleceu a influência da memória caroríngia no Sacro Império Romano Germânico, após a morte de Carlos Magno, do século IX ao XV. Para eles, a pesquisa de Folz mostra que " a figura póstuma de Carlos Magno veio ao encontro dos mais díspares interesses dos grupos sociais que a ela fizeram referência. Um determinado mosteiro ou bispado encontrava-se em litígio judicial envolvendo propriedades ou direitos? O nome de Carlos Magno ou de Rolando, registrados em documentos forjados, davam garantia de salvaguarda ao que se pertendia." In: MACEDO, José R. e ESPIG, Márcia J., "De Roncesvales ao Contestado: resignificações da memória carolíngia na península ibérica e no Brasil". Revista Estudos Ibero-americanos, PUC-RS, v. XXV, n.1,(pp.135-159), junho/1999, p.139.

constituição – de sucessão e retomada -, apresenta, uma estrutura paradoxal onde coexistem um elemento novo, de ruptura, e um elemento de continuidade, produzindo uma nova subjetividade que se constituiu como base ontológica para, naquele período, ressurgir o espírito do direito imperial.

> "Nesse processo, um enorme potencial de subjetividade foi construído e consolidado em termos de profecia do mundo que viria, um projeto quiliástico. Essa nova subjetividade ofereceu **uma alternativa absoluta ao espírito do direito imperial** - uma nova base ontológica. Deste ponto de vista, o Império foi aceito como 'a maturidade da época' e a unidade da civilização existente, mas foi desafiado em sua totalidade por um eixo ético e ontológico completamente diferente." [287] (grifo meu)

Essa nova subjetividade imanente ao Império carolíngio tornou-se o fundamento da soberania atribuída ao Imperador Carlos Magno, cujo exercício significava uma forma de neutralização dos conflitos entre as classes nobres e destas com a Igreja ou, por outro lado, significava um impedimento a sua manifestação. A soberania era, na mesma medida, imanente a essa subjetividade e imanente ao imaginário do Império**.**

Nesse sentido, observo que a queda do Império Romano e a ascensão do Império Carolíngio assinalam a criação da figura conceitual do Império, como surgimento de um espaço de imanência do soberano, que pode ser definido como espaço onde se aglutina uma ausência de limites externos e uma extrema possibilidade de desenvolvimento interno. Diante da expansão ilimitada, a base ontológica (subjetiva) da soberania leva, nesses termos, ao surgimento do Império, o qual sustenta um paradoxo, de que "toda teoria do Império concebe a possibilidade do seu próprio declínio". [288]

A figura conceitual ou idéia mestra de Império - o *Impérium* -, que resistiu à própria decadência do Império Romano, foi resgatada pelo Império Carolíngio e, tampouco, se esgota com o declínio deste, incorporando-se a idéia maior de unidade religiosa do Ocidente. Essa idéia mestra, que não se reduz ao seu *constructo* histórico tem no conceito de *Impérium* uma acepção mais genealógica (do que designa a palavra Império) e está mais relacionada a estratégias de perpetuação e remontagem, pelo Império Carolíngio, dos elementos fundantes do Ocidente implantados antes pelo Império romano.

A Renascença é período em que se reproduz a sacralização de Carlos

---

[287] NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. Império. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001, p.38.
[288] Idem, ibidem, p.397.

Magno na forma de escatologias e fábulas populares, bem como se reaviva as características formadoras do Império Romano através das idéias políticas de Maquiavel sobre o historiador romano Tito Lívio. Este, leitor de Cícero e Políbio, era considerado "historiador oficial" na época áurea do Império Romano, período do governo do Imperador Otávio Augusto. Observa-se que em Tito Lívio surge a tendência de tratar a história de Roma como uma história universal vista sob a ótica do *Impérium* (que se encontra também em germe no grego Políbio). Tito Lívio apresenta, em sua retórica, referências religiosas já sinalizando as relações entre o domínio político e a intervenção divina nos atos humanos, como fundamento do exercício do poder. Através dos 142 livros sobre a História de Roma, também conhecidos como *Discorsi*, proclama-se a relação entre a consolidação do *Impérium* e a história oficial escrita, no sentido de que há um entendimento que a história é registro escrito e esta se sobrepõe a memória ligada ao universo oral. Assim, o registro histórico institui a memória enquanto permanência, através de uma história oficial, e a descarta enquanto lembrança e subjetividade. A sobreposição da língua escrita sobre a oralidade assinala uma das formas de homogeneização dos valores da qual dependia os ideais do *Impérium*.

No Império romano, a subjetividade não é negligenciada e é objeto de uma violência ainda maior, através dos rituais oficiais e das disciplinas de guerra que atingem a corporeidade da cultura, as suas crenças e as suas falas, muito mais do que faz a própria escrita, num nível, de certo modo, mais simbólico. Mas a linguagem serve tanto à disciplina interna como à guerra externa que são estrategicamente complementares, como se pode notar através das observações de Maquiavel. No seu *Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio* Maquiavel aponta que:

> "Quando surge uma nova religião, seu primeiro cuidado é abafar a memória da anterior, para aumentar sua própria influência; memória que se extingue completamente quando os fundadores da religião nova falam língua diferente".
> Estes resultados aparecem de forma marcante quando se examina o que fizeram os cristãos com o paganismo, abolindo todas as suas instituições e cerimônias – apagando-as juntamente com a memória da antiga teologia. É verdade que o cristianismo não pôde destruir com igual êxito a lembrança dos grandes homens que o mundo pagão tinha produzido, o que se deve à preservação da língua latina, que serviu para formular os preceitos da nova lei. Considerando tudo o que os novos cristãos destruíram, não há dúvida de que, se tivessem podido escrever numa língua diferente, não haveria hoje qualquer memória dos acontecimentos passados. Quando se lê acerca dos meios utilizados por São Gregório e outros cristãos, sente-se a intensidade com que perseguiram o que podia lembrar a antiguidade: queimando os escritos de poetas e historiadores, derrubando estátuas, mutilando o que trazia a marca dos tempos antigos. Se uma nova língua tivesse favorecido esse trabalho, em

> poucos anos tudo estaria esquecido." [289]

O *Impérium* traz consigo várias conotações, como a universalidade e como a designação divina de um escolhido que tem poderes políticos e mágicos e que governa acima de todos os outros soberanos. Essa idéia rediviva, após a morte de Carlos Magno, alimentou as práticas de Otão I, rei da Alemanha no século X, que fundiu as pretensões germânicas de restauração do mito fundador carolíngio ao mito do ressurgimento do *impérium romanorum*, [290] mesmo tendo sido o próprio Carlos Magno, aquele que produziu anteriormente esta fusão. Sem êxito pleno, tanto Otão I como os seus sucessores diretos e outras linhagens, não sustentaram o triunfo imperial do período carolíngio e, sob o seu fim, o que sobreveio foi uma enorme resistência de várias províncias e de outros reis a aceitar um governo único e uma Europa única. [291] Uma outra ordem geopolítica e econômica, a sociedade agrária feudal, foi abrindo espaço e submetendo os ideais de uma restituição do Império Romano tal como era sob a espada do imperador Carlos Magno. [292]

Pode-se pensar que o Império Carolíngio se manteve duradouramente porque estabeleceu uma uniformidade e uma continuidade com os ideais do Império Romano. Ele foi mais restaurador que reformador e, portanto, agregou forças para a sua finalidade. Uma das idéias que parecem estabelecer uma reforma e que, no entanto, demonstra a sua perspectiva restauradora é a difusão da escrita ocorrida no Império carolíngio donde surge a veneração de Carlos Magno como protetor da cultura escrita e dos ideais pedagógicos:

> “Consciente de ser herdeiro de Césares, Carlos Magno desejou reatar relações com a tradição romana também sob este aspecto (da escrita). deu instruções para que as suas decisões fossem registradas por escrito, para que fossem feitos cuidadosos cadastros das suas propriedades e das igrejas, pelas quais se considerava responsável." [293]

A escrita é uma opção pedagógica e política fundamental ao *Impérium*, desde Tito Lívio, e que se acha celebrada, inclusive, no ritual da sagração, instituído por ocasião da coroação de Carlos Magno, como imperador do Ocidente. A escrita é a amálgama necessária a consolidação da aliança política, simbolizada no ritual de

---

[289] MAQUIAVEL, Nicolau. Comentário sobre as primeiras décadas de Tito Lívio. 2ª edição. Trad. Sérgio Bath. Brasília: UNB, 1979, p.209.
[290] Idem, ibidem, p.24.
[291] Idem, ibidem, p.26.
[292] DUBY, Georges. Guerreiros e camponeses. Trad. Elisa Pinto Ferreira.Lisboa: Estampa, 1980, p.86.
[293] Idem, ibidem, p.91.

sagração do Imperador, de que dependia a manutenção ideológica do *Impérium*. [294]

> "Todavia, fora a sagração que fizera verdadeiramente a aliança entre a dignidade monárquica e a cultura escrita. O soberano integrara-se na Igreja. Ora os padres cristãos deviam necessariamente manejar os livros, pois a palavra do seu Deus encontra-se fixada em textos. Importava pois que, sagrado, o rei conhecesse as letras e fizesse educar como um bispo aquele dos seus filhos que estivesse destinado a suceder-lhe na magistratura. (...) Cabia ainda ao soberano, responsável pela salvação do seu povo, velar por que o corpo eclesiástico de que se tornara membro fosse de boa qualidade, portanto instruído. Teve, por conseqüência, numa sociedade em que a cultura aristocrática, toda militar, se afastara totalmente dos estudos, de apoiar as instituições que formavam os clérigos para as suas funções. Se ainda hoje as crianças vêem Carlos Magno como protector da escola, repreendendo os maus alunos e pousando uma mão paternal na fronte dos melhores, é porque ele quis melhor mestre do seu tempo (...). todos os soberanos do ano mil o imitaram." [295]

Sobre o período carolíngio, Georges Duby enfatiza que a relação entre a antiguidade clássica e o feudalismo está presente em vários aspectos da sociedade carolíngia, como a convivência entre o escravismo e o campesinato, mas, mesmo a classe senhorial era desigual em suas formas "legítimas" de explorar a classe subalterna.[296] As riquezas obtidas por essa classe senhorial de mentalidade perdulária eram oriundas de tributos e saques, e distribuída segundo conveniências e favores.

---

[294] Marc Bloch define o ritual da sagração cristã, inaugurada com a coroação de Carlos Magno como Imperador do Ocidente na basílica de São Pedro pelo papa Leão III, como uma faca de dois gumes, pois, ao mesmo tempo em que sacralizava o poder supremo do Imperador, demonstrava a própria superioridade do poder constituído da Igreja sobre este. Era uma sagração diferente daquela dos imperadores orientais que eram coroados e ungidos no mesmo ritual. Carlos Magno não experimentou o grau máximo que essa sagração adquiriu a partir do seu reinado, mas trouxe ao Ocidente cristão a transposição de um ritual praticado no Oriente que infundia uma espécie de divinização do poder real dado pela sagração. Nas palavras de Bloch:"A 25 de dezembro de 800, na basílica de São Pedro, o papa Leão III colocara uma 'coroa' sobre a cabeça de Carlos Magno, ao proclamá-lo imperador. Era provavelmente um circulo de ouro, similar ao que havia vários séculos substituía, em torno da cabeça dos soberanos bizantinos, o diadema, a tira de tecido adornada com pérolas e pedras preciosas que fora usada por Constantino e seus sucessores imediatos. Não podemos duvidar de que coroa e diadema, adotados pelos imperadores como imitação às monarquias orientais (no caso do diadema, provavelmente à monarquia persa), haviam em sua origem possuído uma virtude religiosa; mas aos olhos de um cristão, na época de Carlos Magno, a coroa não tinha mais nenhum caráter sagrado além daquele que advinha das mãos que a entregavam ao príncipe (em Bizâncio as do patriarca, em Roma as do papa) e do ritual eclesiástico de que então se cercava o prelado. Anteriormente ungido ao ser feito rei, Carlos Magno não o foi ao tornar-se imperador. Mas em 816, em Reims, seu filho Luís, o pio, recebeu do papa Estevão IV tanto a benção com óleo quanto a coroa. A partir daí, os dois gestos tornaram-se inseparáveis. para consagrar um imperador, era necessário cumprir ambos.(...) O óleo santo elevava o soberano a muito acima da multidão; eles não partilhavam com os sacerdotes e com os bispos esse privilégio? Entretanto havia o reverso da medalha. No decorrer da cerimônia, por um momento o oficiante que ministrava a unção parecia superior ao monarca que devotamente a recebia; dali em diante podia-se pensar que seria necessário um sacerdote para fazer um rei - sinal evidente da preeminência do espiritual sobre o secular." BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra.Trad. Júlia Mainardi.São Paulo:Companhia das Letras, 1993, p.79.

[295] Idem, ibidem, p.29.

[296] DUBY, George. O tempo das catedrais. Arte e Sociedade, 980-1420. Trad. José Saramago. Lisboa: Ed. Estampa, 1993. pp. 190-193.

Isso desabona a visão de que havia um rígido código de vassalagem já elaborado antes do feudalismo bem como uma estrutura social linear capaz de ser interpretada como um *ethos*, definido em termos de conduta e valores compartilhados.

Na mesma linha de análise das mentalidades, mas, desta vez, enfocando a mentalidade da classe dos vassalos, Lucien Febvre observa que os valores atribuídos a eles, especialmente a partir das gestas cavalheirescas, refletem muito mais o *ethos* renascentista – e os valores modernos [297] - do que o *ethos* dessa classe unida por laços eminentemente materiais. O historiador observa que o valor fundamental que se depreende das gestas é a honra, mas tal valor, na verdade, é intangível para os guerreiros submetidos à relação de vassalagem. Segundo ele, o que se trata como honra, não é exatamente um valor moral em si mesmo, mas um sentimento de pertencimento à terra e ao exército, [298]forjado durante todo o processo de introjeção da moral cristã no Ocidente. Diz ele, "A honra é um sentimento pessoal interior? Não, a honra é o resultado de uma pressão, aceita, do grupo, da coletividade sobre uma ou várias consciências individuais." [299] Dentro da formação do *ethos* guerreiro, as gestas têm um papel educativo importante, inclusive, modificando ao longo do tempo uma obediência direta e irrefletida do vassalo em um sentimento sustentado por laços pessoais como o sangue e os laços afetivos. Dentre alguns dos significados possíveis para honra na gesta carolíngia, Lucien Febvre, coloca como principais a fidelidade, lealdade e vergonha, forjados dentro da instituição da vassalagem, através de juramentos de obediência ao senhor das terras e ao imperador e, de início, parece algo imposto, artificial e exterior que só "há de tornar-se sua honra, ao final de uma longa evolução. Logo..., depois de vários séculos, no entanto." [300]

2.5 O *Impérium* e o herói cristão

O *Impérium* se estabelecia sobre uma área geográfica diversa que abrigava particularismos sócio-culturais inconciliáveis não fosse o cristianismo. Este, como qualquer religião que se propõe ser universal, tem a sua universalidade na

---

[297] FEBVRE, Lucien. Honra e Pátria. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 88.
[298] Idem, ibidem, p.61.
[299] Idem, ibidem, p.65.
[300] Idem, ibidem, p.101.

medida em que inclui a todos os que desejem abjurar deuses e princípios estranhos a ela e que queiram adotar os seus dogmas e rituais como prescrição de vida, mas, sobretudo, como maneira de viver.

Foi nessa atmosfera produzida pelo *Impérium,* em que o cotidiano se submetia a uma sanção do poder monárquico-clerical e ao pacto de soberania que equilibrava ambigüidades e arranjos, foi nessa atmosfera de produção de hibridismos culturais para sustentar estruturas profundamente hierarquizadas, que se projetou a figura do herói cristão. Hilário Franco Jr, ao definir o herói medieval como figura mediadora entre a sociedade e a realização dos seus sonhos, destaca que o grande herói do cristianismo é o santo. Um herói para cada situação, um santo para ser invocado "em momentos específicos da vida cotidiana". Segundo Franco Jr, desde o período carolíngio era reconhecido o direito de que as comunidades de fiéis usassem legitimamente a prática de santificar os mortos que tivessem realizado algo importante, tendo esta prática da cultura popular, passado progressivamente ao domínio clerical. [301]

> “Essa prática de ' transformar quaisquer mortos em santos" já era denunciada em meados do século VIII por uma capitular carolíngia, porém apenas em princípios do século XI aparece o termo 'canonização', referindo-se à inclusão oficial de um santo no cânone da missa. Um século depois, pela primeira vez o Papado recolhia testemunhos sobre a vida de um santo antes de canonizá-lo, e apenas com a dogmatização e monarquização da Igreja no século XIII é que o Pontificado passou a dominar completamente o processo. " [302]

Com o intuito de varrer o paganismo do terreno da verdadeira fé cristã, o novo processo de “santificação" comandado pela Igreja, deveria pôr fim à relação (licenciosa) entre a religiosidade monástica da Reforma Gregoriana e os cultos populares. [303] Na sociedade cristã medieval, surgiu um novo tipo de herói:

> "Tal herói antes de tudo era cristão, diferenciando-se dos heróis pagãos pela crença e pelo respeito às idéias centrais do cristianismo, a serviço do qual se colocava. Ele era leigo, não se confundia com os muitos monges e bispos que faziam da santidade clerical o modelo básico do heroismo cristão." [304]

Igualmente, as tradições orais sobre o herói cristão foram clericalizadas,

---

[301] FRANCO JR. Hilário. “Valtário e Rolando: do herói pagão ao herói cristão”. (159-172). In: FRANCO JR., H.,op. cit.. p.160.
[302] Idem, ibidem, p.160.

[303] Idem, ibidem, p.161.
[304] Idem, ibidem, p.161.

fazendo conviver na cultura medieval, profundamente religiosa, o clericalismo e o paganismo. [305] Rolando é, por definição, o herói da tradição oral do ocidente com a missão ininterrupta de cristianização.

A célebre gesta carolíngia, *La Chanson de Roland*, destinada a perpetuar a missão do herói carolíngio, foi passada à escrita em língua francesa, nos anos 1100, e trazia as marcas tanto da cultura oral de onde se originou, representando tanto a visão de mundo popular, quanto da cultura clerical, ao mesclar elementos em latim. [306] Essa fusão cultural é permeada pela noção de *Impérium*. Comparando *Waltharius* a *Chanson de Roland*, respectivamente, uma gesta pagã e uma gesta cristã, Hilário Franco Jr comenta que,

> "No plano político, é interessante ver como o primeiro autor (de Waltharius) pensa na Europa apenas como uma realidade geográfica, na qual coexistem vários povos, vários idiomas, vários costumes, várias religiões, enquanto na gesta francesa aparece o conceito de Cristandade, ou seja, de os território ocidentais constituírem uma comunidade." [307]

Acima de tudo e de todas as ambigüidades, *La Chanson de Roland* é uma canção de vocação eclesiástica mesmo sendo de autoria de um leigo:

> "Ali fala-se de missa, de absolvição, de confissão, do aparecimento de anjos a Carlos Magno, de intervenções de São Miguel e do arcanjo Gabriel, de juramento sobre relíquias. Rolando, segundo a visão que feudalizava a religião, estende sua luva para Deus, tornando-se vassalo do verdadeiro Senhor. Assim, há uma ambigüidade proposital quando ele diz que 'por seu senhor deve-se sofrer grandes males e suportar os grandes calores e os grandes frios, e deve-se perder sangue e carne'. De um lado seu senhor é Carlos Magno, que lhe entrega riquezas e terras. De outro é Deus, que lhe dá o feudo no Paraíso em troca da sua morte na luta contra os infiéis. Mas a dualidade é falsa, pois Carlos Magno aparece no poema como uma figura sagrada, que fala com anjos, que é ajudado por eles em batalha, que como o Josué bíblico é beneficiado pelo milagre de o sol interromper seu curso para liquidar os inimigos. " [308]

No entanto, elementos da religiosidade e do imaginário popular estão muito presentes, em inúmeros momentos, como os sonhos premonitórios, os augúrios e os presságios. Outros elementos como a oração e a confissão direta a Deus também aparecem na *Chanson de Roland* [309]demonstrando, exatamente, a necessidade de fusão cultural e ideológica que a gesta deveria cumprir.

---

[305] Idem, ibidem, pp.161-162.

[306] Idem, ibidem, p.162.
[307] Idem, ibidem, p.162.
[308] Idem, ibidem, p.167.
[309] Idem, ibidem, p. 169.

> "As bençãos, as orações e as confissões eram manifestações de um fenômeno de longuíssima duração, o poder mágico da palavra, presente em várias situações, inclusive na Europa medieval. A concepção de que só existem as coisa que têm nome está exemplificada pelas espadas de Rolando, Carlos Magno, Olivier, Turpin e Ganelon(...) A espada de Rolando era um objeto sagrado, trazida por um anjo e cheia de relíquias dentro do cabo. Dessa forma a Canção de Rolando clericalizava o maior símbolo da condição laica de acordo com a pretensão da Igreja do século XI de disciplinar a cavalaria cristã e pô-la a seu serviço. " (p.171) "A espada de Rolando, que destruía infiéis e era, ela própria, indestrutível, sintetizava a imagem que os clérigos faziam da sociedade cristã. Aquele herói metaforizava de certa forma a Divindade Encarnada que não veio 'trazer a paz, mas a espada', e que se sacrificou pelos homens." [310]

A essa fusão cultural, ou "cultura intermediária", como define Franco Jr., cabe uma característica particular, que nos coloca frente ao aspecto imaterial da cultura e diante dos desafios do imaginário. Diz o medievalista que não importava se o herói era cristão ou pagão, pois, "se a ideologia tentava historicizar e clericalizar os heróis, atribuindo-lhes uma identidade própria e um conjunto de valores cristãos, para o imaginário medieval como um todo eles continuavam a ser modelos atemporais e amorais, resistentes a classificações redutoras." [311] Os sinais desse impasse histórico estão na necessidade de fortalecer a idéia de continuidade, almejando a uma transcendência, um lastro para a universalidade, mas perseguindo a fusão entre a cultura popular e oral e a cultura clerical e escrita, a simultaneidade entre o passado e o futuro, para além das mediações do presente. Tal unidade dá sentido ao *Impérium*.

Conforme a análise de Erich Auerbach [312] observa-se a projeção simbólica dessa conformação cultural na *Chanson de Roland*. Ela é narrada em cinco estrofes (*laisses*) e apresenta-se em estrutura paratática, sendo que a primeira estrofe contém a proposta de Ganelon para que Carlos magno nomeie Rolando como chefe da retaguarda do exército franco em sua retirada dos Pirineus, e a reação de Carlos Magno; a segunda, a terceira e a quarta estrofe narram a atitude de Rolando diante da proposta de Ganelon; a quinta e última estrofe traz a intervenção de Naimes e a definitiva nomeação de Rolando pelo Rei. [313] Conforme Auerbach, a estrutura paratática da *Chanson:*

[310] Idem, ibidem, p. 172
[311] Idem, ibidem, p.172.
[312] AUERBACH, Eric. "A nomeação de Rolando como chefe da Retaguarda do Exército Franco". In: Mímesis 2ª edição. Trad. George Sperber.São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, pp 83-105.
[313] Idem, ibidem, p.42.

> "[...] é, nas línguas antigas, própria do estilo baixo, é mais falada do que escrita, de caráter mais cômico-realista do que sublime. Mas aqui ela pertence ao estilo elevado. Trata-se de uma nova forma deste estilo, que não descansa na periodicidade nem nas figuras de linguagem, mas no ímpeto de blocos de discurso, independentes e justapostos. Um estilo elevado, composto de membros paratáticos, não tem, em si, nada de novo na Europa; já o estilo bíblico tem esse caráter." [314]

Do mesmo modo e, poder-se-ia dizer, por isso mesmo, a idéia de *Impérium* tem, nas representações carolíngias, fundamentalmente na *Chanson*, uma força de agregação impressionante na medievalidade, exatamente por aquilo que já foi destacado através de Maquiavel, como um uso ou estilo de linguagem – e não uma língua -, que age de tal modo que uma condição histórica única, ao ser recontada, remete aos signos da sua maior força de coesão cultural e social: a cristandade que incorpora todas as suas variantes como sendo uma totalidade intemporal. Auerbach considera este um dos textos representativos do Ocidente porque nele, segundo este autor, a sociedade medieval é mimetizada.

> "O cristianismo dos cristãos é puramente dado por assentado; esgota-se na confissão de fé e nas fórmulas litúrgicas a ela correspondentes. Além disto, está colocado de forma extrema a serviço da vontade de luta cavalheiresca e da expansão política. Os francos que rezam e recebem absolvição antes da luta terão, como penitência, a obrigação de bater-se com violência. Quem cair numa tal luta é um mártir e tem direito certo a um lugar no paraíso. As conversões pela força, durante as quais os obstinados são mortos, são um obra que agrada a Deus. Este modo de pensar, que, como cristão, é surpreendente, e que, como cristão, antes não existia, não tem aqui, na *Canção de Rolando*, como tinha na Espanha, uma motivação baseada numa determinação histórica. Em geral, não é dada motivação; mas as coisas são como são, são uma estrutura paratática, feita de colocações muito simples, porém, amiúde, contraditórias em si mesmas e extremamente estreitas. " [315]

Assim, o *Impérium*, na visão de Auerbach, se constitui como uma verdade essencial e indistinta:

> "Isto é tanto mais surpreendente, quanto a cena parece abranger toda a ampla variedade do Império Romano; de Oriente e de Ocidente nada sobrou além de Igrejas, vozes do céu, povo rezando - nada além do ambiente sempre igual de uma vida de santo. Do mesmo modo, ou ainda mais, de modo bem mais marcante do que na Canção de Rolando, onde em toda parte, tanto junto aos pagãos quanto junto aos cristãos, vige a mesma estrutura social, isto é, o feudalismo, e o mesmo *ethos*. O mundo tornou-se muito pequeno e estreito e nele se trata, rígida e inamovivelmente, de uma única pergunta, já respondida de antemão, à qual o homem só deve dar a resposta adequada." [316]

Sobre a brevidade sugerida nas histórias carolíngias, Italo Calvino

---

[314] Idem, ibidem, p.95.
[315] Idem, ibidem, p.88.
[316] Idem, ibidem,p.97.

ressalta o prazer desencadeado pela seqüência de fatos nelas narrados em que o imaginário e a memória atuam sob um dispositivo de eficaz concisão narrativa que ele designou como um dos valores relevantes. Tal valor foi demonstrado por Calvino através de uma das lendas carolíngias. Essa lenda narra a paixão de Carlos Magno por uma donzela alemã que portava, até sua morte, um enigmático anel que se revelou com poderes mágicos de fascinar o imperador. Todo aquele que o portasse despertaria nele uma atração irresistível, o que provocou o assédio constante de Carlos Magno sobre o arcebispo Turpino que passou a usá-lo quando descobriu o anel sob a língua da morta, cujo corpo Carlos magno conservava embalsamado em seu quarto, recusando-se a sepultá-lo.

> "A partir do momento em que o anel passou às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se em mandar sepultar o cadáver e transferiu seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir àquela embaraçosa situação, atirou o anel no lago Constança. Carlos Magno apaixonou-se então pelo Lago e nunca mais quis se afastar das suas margens." [317]

É uma história breve e concisa, cujo encadeamento de situações amorosas insólitas, serviu de suporte para variações, com mais ou com menos detalhes, que se entrelaçaram na tradição medieval e renascentista da cultura italiana. [318] Esse espaço de intervenção que a brevidade permite, pode ser uma das chaves para a permanência na memória e na oralidade e, também, espaço de engendramento subjetivo e mimético.

La Chanson de Roland foi analisada por Auerbach, como um dos textos emblemáticos da representação do Ocidente. A sua análise envolve o sentido platônico de *mímesis* e de que "em qualquer instante humano está contida a substância toda do destino." [319] Ressalta João Adolfo Hansen, que,

> "Auerbach retém da conceituação platônica de *mímesis* a noção geral de *similitudo*.(...)Seu método pressupõe a universalidade de matrizes, que chama de 'modos fundamentais', participadas nos discursos como idealidades donde eles derivam sua forma. Assim, em cada texto particular que analisa, Auerbach encontra uma prefiguração de outros que só se realiza porque é pós-figuração: é das matrizes – o Gênero – que deriva o sentido das obras. (...) como a *Idea* platônica ou a eternidade cristã." [320]

---

[317] CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.45.
[318] Idem, ibidem, pp. 47- 48.
[319] HANSEN, João Adolfo. "Mímesis: figura, retórica e imagem". In: Erich Auerbach. V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p.47.
[320] Idem, ibidem, pp. 45-46.

Segundo Auerbach, a *Chanson* mostra que não há espaços para reflexões, dilemas, ou imperativos morais tais como a honra, ou seja, para o que seria a representação desses reveses humanos e sequer há espaço para narrar angústia de Carlos Magno ao ter que nomear o seu sobrinho Rolando para cobrir a retaguarda da retirada do exército franco na Espanha, ficando para trás e sozinho, já que havia tido uma má impressão sobre a indicação de Rolando vinda de Ganelon, por uma presumível traição deste. Pretende mostrar Auerbach que,

> "O objeto da *Canção de Rolando* é estreito, e para os seus homens, nada de fundamental é questionável. Todas as ordens da vida, e também a ordem do além, são unívocas, inamovíveis, fixadas formalmente. Certamente não são acessíveis sem mais nem menos para a penetração racional, mas esta é uma constatação que somente nós fazemos. Os poemas e seus ouvintes contemporâneos não se preocupavam com isto; viviam em segura confiança, dentro da colocação rigidamente construída, espacialmente estreita, na qual os deveres vitais, a divisão em estamentos (cf. divisão do trabalho entre cavaleiros e monges, v.1877 e ss), a essência das forças sobrenaturais e a relação dos homens com elas estão reguladas de maneira simples. No interior deste espaço há riqueza e ternura de sentimentos, e também um certo colorido das aparências exteriores; mas a moldura é tão estreita e rígida que é difícil aparecer a problemática ou, menos ainda, a tragédia; não há conflitos que mereçam o nome de trágicos." [321]

Fundamentalmente diferente das tensões trágico-racionalistas da poética clássica, tudo o que corresponde ao aspecto moral e subjetivo das relações pessoais e sociais acha-se, na *Chanson*, reduzido a um naturalismo inextrincável.

> "O cavalheiresco desejo de lutar, o conceito de honra, a mútua fidelidade entre companheiros de armas, a comunidade de castas, o dogma cristão, a divisão do justo e do injusto entre fiéis e infiéis, constituem certamente, os princípios mais importantes. São poucos. Apresentam um quadro estreito, no qual aparece somente uma camada social, e mesmo esta, de maneira muito simplificada. Tais princípios são colocados sem motivação, como pura tese: assim é." [322]

Para Auerbach, o estilo discursivo medieval com suas frases curtas e solenes, cenas isoladas e sequências narrativas bem ordenadas, pelas quais se dispõem os personagens sempre individualizados, não obstante o movimento cênico conduza a uma ação coletiva, está destinado a evocar um sentimento de surpresa e distanciamento, um sentimento de uma realidade inalcançável e mítica. Assim, essa repetição incontável da mesma ação voluntariosa e fiel, exaltada pela devoção a Deus e ao Império, confere a *Chanson* sua ampla difusão e popularidade e seu potencial

---

[321] AUERBACH, E., op. cit., p.95.
[322] Idem, ibidem, p. 87.

político educador. [323]

> "Esta poesia, não obstante tratar exclusivamente dos atos da classe alta feudal dirige-se também, sem dúvida, ao povo. Isto, evidentemente, pode ser assim explicado: apesar das diferenças materiais e jurídicas existentes entre as diferentes camadas da população leiga, ainda não havia uma diferença fundamental entre os seus graus de instrução. Mais ainda do que isto, as representações ideais eram também ainda uniformes ou, pelo menos, outras representações terrenas ideais, afora as cavalheirescas e heróicas, ainda não podiam ganhar forma e palavras. É prova da força e da eficácia da *chanson de geste* em todas as classes o fato de que o clero, que antes não estivera em posição favorável diante da poesia profana em lingua vulgar, procurou aproveitar em benefício próprio, a partir do fim do século XI, a épica heróica.(...) Para os ouvintes dos séculos XI, XII e XIII, a epopéia heróica era História. Nela vivia a tradição histórica do passado. Não havia outra que estivesse ao alcance dos ouvintes. Só por volta de 1200 aparecem as primeiras crônicas em lingua vulgar (relatam o presente). A epopéia heróica é, também, de fato, história, na medida em que lembra acontecimentos históricos verdadeiros, ainda que os deforme e simplifique, e na medida em que as suas figuras têm uma função histórico-política." [324]

Em relação à universalidade das figuras histórico-políticas, Benedict Anderson [325] observa que também a idéia de nacionalismo carrega em si os preceitos da noção de *Impérium* pois não pode prescindir de um sentimento de simultaneidade da estabilidade da comunidade agregada com a história do mundo, com a idéia de movimento, de tal modo que as figuras estabelecem as conexões necessárias. Tais transposições da idéia de Império que vigoram no imaginário, oscilam entre o poder local e as instituições nacionalistas e o imperialismo, mas também articulam os desejos de imanência de um outro poder, um outro Império que abraça toda a dimensão da nova subjetividade além do limite da Guerra. O Império como subjetividade – *Impérium* -, aparece na definição de Donaldo Schüler sobre a organização sertaneja do Contestado que ele chamou de Império Caboclo:

> "O Império não tem centro. Quem falou em capital disse mal. O Império é como a floresta: tem caminhos, tem clareiras, tem núcleos. Não tem estradas. As picadas não convergem em lugar nenhum. As plantas apagam os rastros logo depois de que você passou. Quem determina para onde ir é você. O caminho você inventa. Esquece mapa, mão única e preferenciais. O que você procura está em outro lugar, sempre. Os núcleos aparecem e desaparecem ao natural das flores. Como saber os nomes todos? Como dizer onde é que ficam? Você escrevendo sobre o Império, divaga. Cada parada é núcleo que na volta já não é o mesmo ou se mudou para outro lugar. Esquece oração principal e subordinação. Esquece tema. Esquece eixo. O Império você descreve em andança sem rumo. A cada ponto, uma escolha, uma indecisão. Se você para, escorrega pelas encostas da imaginação.(...) Figura assim os redutos." [326]

---

[323] Idem, ibidem, p.104.
[324] Idem, ibidem, p. 105.
[325] ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. Trad. Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

[326] Idem, ibidem, pp.133-134.

O Império Caboclo instaurado pelos devotos de José Maria e seus Pares de França é, pois, parte da história de uma poética que desdobra a *mímesis* e instaura no real o seu próprio regime de verdade. Assim, ao mesmo tempo em essa poética se constitui em "uma ação imediata, como pensamento da presença numa perspectiva do desaparecimento", logo esta poética "como toda representação local de uma verdade, é também um programa de pensamento, uma antecipação poderosa, um forçar da língua pelo advento de uma 'outra' língua tanto imanente como criada". [327] É precisamente na conjunção entre representação e uma nova linguagem que se apresenta o seu caráter mimético e onde se encontra a sua força política. E é em função desse sentido de mímesis - propriamente benjaminiano -, que se entende que é não só possível reconhecer o semelhante como produzir o surgimento do novo. [328] Segundo Jean-Marie Gagnebin,

> "Do lado da mímesis, no sentido amplo que Benjamin deu a esse conceito, do lado de Nietzsche certamente e talvez também de Freud, encontramos uma lógica não da intensidade, mas da semelhança, portanto uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao movimento da metáfora. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contigüidade, não num depois do outro, mas num ao lado do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes, antes separadas que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro." [329]

As palavras de Gagnebin são fundamentais para a compreensão da concepção benjaminiana de *mímesis*, sobretudo, a sua visão da recepção não arbitrária dos signos que operam na linguagem e que seriam preexistentes a produção da linguagem mesma. Nisto reside o sentido da não literalidade do texto, enfatizando que "o sentido como transmissão do significado só seria de fato, o pretexto, por certo imprescindível, que permitiria a elaboração de um outro texto." [330] Tal concepção tem conseqüências diretas em relação à experiência histórica como não linear e à identidade como irredutível ao texto: "O texto literal é o fundo único e imprescindível para a imagem-carta-enigmática poder se formar. O composto de sentido que se encontra nos sons da frase é, portanto o fundo do qual o semelhante

---

[327] BADIOU, Alain. op. cit., p. 37.
[328] GAGNEBIN, Jean-Marie. "O conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin". In: GAGNEBIN, Jean-Marie. Sete Aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997., p. 103
[329] Idem, ibidem, p. 101.
[330] Idem, ibidem, p.101.

pode subitamente vir à luz, como um relâmpago, a partir de um tom.” [331]

2.6 O *ethos* do guerreiro do Contestado

Durante a Guerra do Contestado, o fenômeno social do jaguncismo ganhou relevo especial com a participação dos guerreiros autodenominados Pares de França, formado por um grupo de combatentes, escolhidos entre os mais destros no manejo das armas brancas e fiéis ao comando político do movimento e à santa religião, fundada em torno à memória dos monges João Maria e José Maria. Esse grupo de elite foi criado sob a inspiração da história de Carlos Magno e seus Doze Pares de França, mas, nesse caso, a meu ver, não aparece apenas mais uma referência à influência da tradição colonial, nem tampouco, a relevância desse fato está em saber se havia ou não algum exemplar da famosa história na região do Contestado, ou quem o trouxe. [332] O dado mais relevante, nesse aspecto, é que não há registros de ocorrências anteriores à Guerra da presença da História de Carlos Magno na cultura do Contestado e, tampouco, de novas aparições da gesta carolíngia pós a Guerra. A grande influência da gesta carolíngia no Contestado é um fenômeno peculiar na sua expressão e na sua duração, razão pela qual o seu enfoque se concentra no *ethos* do guerreiro do Contestado e não na cultura do Contestado.

Do ponto de vista da historiografia, facilmente se confirma que a História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França no Contestado não se constitui como uma tradição oral propriamente dita, invocando a sua permanência e transmissão, tal como se verifica largamente em outras partes dos sertões do Brasil em que a própria reelaboração da gesta atesta o seu papel determinante na cultura colonizada. A presença mais enfática da gesta carolíngia no Contestado é

---

[331] Idem, ibidem, p.101.

[332] Há, pelo menos, duas versões sobre a introdução do livro sobre a História de Carlos Magno no Contestado. Para Maurício Vinhas de Queiróz (1981), o primeiro contato dos sertanejos com a gesta carolíngia se deu na festa de Taquaruçu, contada pelo próprio José Maria, pois “era certo que José Maria levava consigo a História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França.” Mas, segundo Queiróz,não havia indícios de que José Maria tivesse propósitos militares em contar e fazer os sertanejos encenarem a história (p.82). Duglas teixeira Monteiro (1974), aceita igualmente a versão que enfatiza que José Maria teria contado a história na festa de Taquaruçu, mas considera ele “difícil imaginar uma leitura pública da História de Carlos Magno com um caráter meramente recreativo.” (p.113) Outra informação, conta Márcia Espig (1998), vem do folclorista Euclides Felippe que afirma que a gesta entrou na vida dos sertanejos através de um livro levado por um viajante. (p.41)

temporalmente marcada no período da Guerra, entre 1912 a 1916, período este em que surge e declina a sua transmissão na cultura local. Mas, essa breve ocorrência não define por si mesma a sua abrangência e não limita a sua importância na cultura do Contestado. No entanto, a análise da presença da gesta na história do Contestado tem sido realizada sob os mesmos pressupostos de interpretação pelos quais se faz o entendimento da incorporação e permanência da História de Carlos Magno na cultura popular em geral, submetida ao referencial de modelo e cópia ou falta e substituição.

No Contestado, trata-se de um episódio localizado no período da Guerra e fundamentalmente, segundo penso, relacionado ao seu contexto de enunciação. Consta que a História de Carlos Magno e seus Doze Pares de França foi narrada originalmente pelo monge José Maria, possivelmente na festa de Taquaruçu, onde estavam centenas de pessoas. De fato, acredito que a confiança no orador pode ter tornado a história aceitável e verossímil, influenciando a formação do *ethos* dos guerreiros do Contestado, mais pela persuasão do que pela pedagogia, esta entendida como transmissão direta do conhecimento. [333]

Mas, segundo interpretações vigentes sobre a presença da gesta carolíngia no movimento do Contestado, se mantém um núcleo de entendimento em comum que consiste na idéia de *ethos* como essencialização de uma conduta implantada, como um *deus ex machina*. Segundo tais interpretações, a adoção da gesta se deu como forma de produção de uma identidade guerreira, mas esta se devia a uma semelhança com os valores da cavalaria medieval: pela valentia, pela defesa irrestrita dos princípios religiosos da sua luta, pelo enfrentamento da morte, etc..

> "Nos romances, a pessoa do rei, seja Carlos Magno ou rei Arthur, adquire importância, apenas na medida em que se dissolve num conjunto de ideais, do qual a idéia rei emerge como baluarte. É o desejo desenfreado de sair ao encalço desses ideais, tornando-os uma realidade palpável, a noção que contamina os rebeldes do Contestado. O apego aos valores tais como lealdade, honestidade e companheirismo, suscitados pelo romance, parece ser um dos fatores que levou os sertanejos a

---

[333] Marli Auras (1984) considera a História de Carlos Magno parte dos princípios pedagógicos que formaram os guerreiros do Contestado, atribuindo a José Maria a criação das formas nos redutos e pela transmissão do conhecimento de guerra e do manejo das espadas a partir das idéias e práticas transmitidas pelo livro de Carlos Magno. A ênfase da autora no exercício cotidiano do aprendizado da guerra coloca José Maria num patamar de grande autoridade, como formador do exército que obedecia a ele diretamente. Entretanto, tendo em vista a morte de José Maria em Iraní, cerca de um ano antes da formação do movimento, seria improvável que José Maria em pessoa estivesse no comando do treinamento militar. Mas, naquilo que diz respeito à pedagogia na formação do *ethos* guerreiro, a autora coloca enfaticamente que: "José Maria fez avançar a organização dos sertanejos, transmitindo-lhes um saber instrumentalizador." (p. 161)

> animarem os personagens do livro trazendo-os para a realidade como signos da guerra. Houve então uma reedição dos Doze Pares de França.” [334]

Essa perspectiva de que a gesta carolíngia tenha propiciado esse ponto de encontro entre valores medievais e valores sertanejos e, portanto, seja como um sintoma de um *ethos* comum e essencializado, antes de qualquer coisa, está respaldada por uma idéia de que a História de Carlos Magno é ela mesma, uma ficção realista e que transmite uma interpretação fiel dos próprios valores e costumes medievais – o que, como vimos anteriormente, é questionável. Nessa linha de interpretação, Duglas Teixeira Monteiro afirma que:

> “Outros elementos indicadores dessas relações de conformidade poderiam ser apontados para evidenciar a continuidade entre o mundo da lenda carolíngia e o *ethos* sublimado do sertanejo. Basta, para finalizar, que se registre a noção de honra, exasperada numa hiper-sensibilidade diante da injúria, motivo fútil de agressões e homicídios; a co-extensaõ entre o mundo sobrenatural e a vida quotidiana; a crença nas virtudes preventivas ou curativas de bálsamos ou de patuás; a lealdade nas relações de filiação espiritual; e, até mesmo, a utilização de astúcias e tergiversações quando sob o jugo inimigo e de práticas como o saque de gados.” [335]

Embora não seja um tema central na sua análise, avaliza a mesma perspectiva Paulo Pinheiro Machado , para quem “a apropriação da gesta carolíngia pelos sertanejos foi facilitada pelo monarquismo do texto e pelo caráter de ‘guerra santa’ do movimento em que estavam envolvidos”. E acrescenta: “Determinados valores sociais ligados à honra, coragem e lealdade devem ter facilitado esta identificação com o antigo texto.” [336]

Vimos que o sentimento de honra, como sublinha Lucien Febvre, [337] não corresponde ao *ethos* do guerreiro medieval, mas corresponde a uma leitura moderna do desejo renascentista de utilizar modelos pedagógicos de conduta com fins de restauração do ideal do Império. Em outras palavras, em relação aos Pares de França do Contestado, é preciso sublinhar que há a plena aceitação de que a obra de ficção influenciou o imaginário popular, mas subjacente a isto está a idéia de que a

---

[334] GALLO, Ivone. O Contestado. O sonho do milênio igualitário. Campinas: UNICAMP, 1999, pp. 127-128.
[335] MONTEIRO, Duglas Teixeira. Os errantes do novo século. Um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p.118.
[336] MACHADO, Paulo Pinheiro, Lideranças do Contestado. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005, p.201.
[337] FEBVRE, L. op. cit., pp. 61-68.

própria ficção – a gesta carolíngia - expressa o que era o *ethos* do guerreiro medieval. Assim, o grupo dos Pares de França do Contestado é, portanto, entendido como a cópia dos Pares de França medievais, a partir da idéia de que a gesta carolíngia também é a imitação da realidade medieval.

A historiadora Márcia Janete Espig que pesquisou detidamente a presença da gesta carolíngia no movimento do Contestado enumerou vários aspectos das representações dos Pares de França que marcariam não só a influência da gesta, mas a semelhança com os cavaleiros de Carlos Magno que, na verdade, envolve todo um campo ético, justamente o que avaliza a busca da correspondência com o *ethos* do guerreiro medieval:

> "Alguns outros valores presentes na *História de Carlos Magno* podem, ainda, encontrar relação com o imaginário presente no Contestado. Trata-se da honra, astúcia e da lealdade, quer diga respeito à família, quer aos amigos. O sentido da honra defendida no livro de que tratamos refere-se de um sentimento basicamente cavalheiresco e mesmo guerreiro. A luta em defesa dos ideais, mesmo que esta pudesse custar a própria vida; a conduta certa no transcorrer de uma batalha; o não fugir das lutas, inclusive quando a derrota parece certa, e a gentileza para com o inimigo vencido que deseja converter-se fazem parte desta representação, presente ao longo de todas as narrativas. Em sentido oposto, o traidor é percebido como a mais vil das criaturas humanas, merecedor de terríveis suplícios." [338]

A historiadora, no entanto, considera que além das correspondências que reconhece entre os Pares de França medievais e os Pares de França sertanejos, houve uma "leitura original" da gesta pelos caboclos, ou seja, uma leitura em que não é possível simplesmente lançar mão de atributos arquetípicos inerentes ao texto e das reduções contextuais que não levam em conta que há "uma parcela não desprezível de autonomia na produção cultural humana". [339]Assim, sua interpretação da presença da gesta carolíngia revela que esta "veio criar e reforçar significações que se encontravam no centro da visão de mundo daquele grupo e que, portanto, ajudavam a encaminhá-los em sua ação concreta" e, também, "adquiriu significados profundamente relevantes, passando a compor de maneira enriquecedora o conjunto das representações rebeldes". [340] Nesse sentido, a autora considera que:

---

[338] ESPIG, M. J., A presença da gesta carolíngia no movimento do Contestado. Dissertação de mestrado em História. UFRGS, 1998, p.154.
[339] Idem, ibidem, p.138.
[340] Idem, ibidem, p.139.

> "Podemos concluir que, entre os Pares de França medievais e os defensores da Santa Religião parecia existir uma certa noção de continuidade, que se manifestava na disposição guerreira, na utilização preferencial de armas brancas e na idéia de que se lutava pela fé cristã e pela monarquia. Entretanto, a instituição dos Pares de França caboclos sofreu releituras específicas, amalgamando-se a elementos outros do imaginário rebelde. Mesmo sem descuidar-se de seu aspecto belicoso, sobrelevou-se seu sentido religioso, mesclando-o à devoção em um santo regionalmente considerado poderoso. Ás qualidades guerreiras dos paladinos reuniu-se um poder místico e religioso-sobrenatural, estratégia que, dentro da visão de mundo profundamente religiosa existente na região, parecia capaz de conduzi-los à vitória segura contra a 'ordem do demônio'." [341]

As atitudes guerreiras e o aspecto da religiosidade, fundamental no movimento insurgente que lutou na Guerra do Contestado, foram conjugados também sob a idéia de fanatismo, pela qual se pautou uma via bastante recorrente de interpretação das práticas culturais do movimento:

> "Assim, os fanáticos passavam o dia rezando, limpando armas, preparando o churrasco e ensaiando combates...Todos os dias gritando: -'Estão morrendo os peludos!' Em entreveros fictícios, exercitavam-se entre si e se preparavam para a luta que se aproximava. Cedo, acabando-se as provisões que traziam, e a caça nas redondezas e a pesca nas redondezas não bastando, recorreram, para o sustento de tanta gente, ao gado das fazendas próximas. Organizam piquetes que vão às fazendas pedir gado para o corte. Dos fazendeiros que não querem acompanhar a sua religião e se mostram hostis à sua seita, arrebanham o gado à força. (...) Os homens válidos formam o exército de 'São José Maria', e destes, 24 cavaleiros dos mais valentes e influentes, a nobre classe dos Doze Pares de França." [342]

As idéias de religiosidade e a de fanatismo nesse tipo de discurso são presas à imagens contíguas e fazem ressaltar um tipo de identidade *metonímica* , para usar uma expressão de Homi Bhabha, que se localiza sempre *a priori*, em estereótipos culturais de fácil manejo discursivo por estarem radicados na superfície, na aparência ou na imagem. Segundo ele, "a imagem é apenas e sempre um acessório da autoridade e da identidade: ela nunca deve ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. [343] E, por isso, propõe Bhabha que os estereótipos devem ser lidos em termos de fetichismo, por atender à lógica da substituição e sutura de uma falta que torna visível uma ordem de identificação. [344] Tal concepção de contigüidade identificatória entre religiosidade e fanatismo e a procedência mestiça baseada na idéia de que o fanático se origina da degeneração racial e moral

---

[341] Idem, ibidem, p.153.
[342] ÁVILA da LUZ, A., Os fanáticos. Crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos. Florianópolis: Ed.UFSC, 1999, p.177.
[343] BHABHA, Homi.O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 85-90.
[344] Idem, ibidem, pp.115,121,123.

do caboclo. Além dos estereótipos do fanatismo e dos estereótipos racistas atribuídos aos sertanejos do Contestado, o apriorismo messiânico também foi responsável por uma identificação que impede as significações subjacentes ao plano de imanência, ou seja, a uma outra constituição de significantes em que são as próprias figuras e personagens do movimento do Contestado que definem a perspectiva da sua cultura e de seus valores. É interessante ressaltar a advertência de Donaldo Schüler em *Império Caboclo*: "Não caia no equívoco de enquadrar o Império caboclo na surrada antinomia civilização-barbárie. [345]

A advertência de Schüler recai tanto sobre o heroísmo "civilizado" que o *ethos* guerreiro inspira como a própria idéia de repetição do barbarismo que o messianismo e a comparação com Canudos forjaram. Mas, há ainda, outra forma de problematização "moderna" dessas questões que visam a apoiar o fanatismo religioso nos estereótipos racistas tanto quanto eivar de etnocentrismo as expressões e identificações dos sertanejos em torno às representações do movimento. Foi este, precisamente, um dos motivos pelos quais as relações entre os Pares de França caboclos e os guerreiros medievais foram tratadas como traço de degeneração e sintoma de esquizofrenia coletiva.

> "O caboclo é um ser profundamente místico. Este misticismo herdou-o das três raças formadoras do brasileiro, mas menos pelo sangue do que pelo contato das respectivas culturas. O português na Europa, durante séculos, imbuiu-se de misticismo. Todas as abusões, crenças e terrores da Idade Média tinham-se fixado em sua alma ingênua. O satanismo e a magia medieval tiveram em Portugal a sua expressão na bruxaria: por toda parte, feiticeiros, bruxas e benzedeiras. O temor às coisas feitas em geral... Depois, a longa convivência com os árabes dominadores da península trouxe ao português um acervo enorme de coisas místicas e de influências muçulmanas. Santos, como São Jorge e São Sebastião, adquiriram o caráter guerreiro e foram sagrados generais e chefes militares. O movimento da Reconquista, para expulsar os mouros da península, exaltou ainda mais, na alma portuguesa, a sua tendência já inata para o misticismo, de modo que o ardor mata-mouros dos cavaleiros não era normal..." [346]

O que posso destacar desse tipo de representação cultural baseia-se na dupla articulação entre repetição e reconhecimento que se apresenta como um desvio "dos altos ideais da imaginação colonial em direção a seus baixos efeitos literários miméticos". [347]Como enfatiza Homi Bhabha, o que emerge entre a *mimesis* e a

---

345 SCHÜLER, Donaldo. Império Caboclo. Porto alegre/ Fpolis: Movimento/ Ed.UFSC/FCC, 1994, p. 136.
346 ÁVILA da LUZ, A., op. cit., p.111.
347 BHABHA, H., op. cit., p. 130.

mímica é uma escrita que denuncia que existe uma tendência da história a sempre buscar o imitável. [348]De todo modo, nas interpretações da presença da gesta carolíngia no movimento insurgente do Contestado, a *mimesis* é encontrada em, pelo menos, dois níveis relacionados: como desdobramento mimético de uma idéia, quando o *ethos* sertanejo parece ser *naturalmente* semelhante ao *ethos* medieval, ou seja, como uma manifestação arquetípica que explica a recepção da gesta entre os sertanejos como um *deus ex machina*, e também como *imitatio*, uma cópia deliberada que seria parte de um procedimento tido como *puramente* mimético, ou seja, como uma performance a partir da idéia de "matriz original" da gesta carolíngia.

Essa dupla compreensão de que há *mímesis* mediante uma referência explícita ao texto matriz ou aos arquétipos, só é possível, como aponta Costa Lima, dentro de uma concepção metafísica do mundo. [349] A *mímesis,* articulada a esses dois níveis, é uma apreensão que se pretende realista, no sentido da constituição de uma representação desta realidade onde operam signos do reconhecimento de que, entre dois contextos distintos, existe uma correspondência que parte tanto do texto matriz como do real que, arquetipicamente, se repete.

No plano do realismo dos combates, as narrativas testemunham a extrema violência da guerra, a "loucura humana" e a intrepidez que os Pares de França caboclos demonstravam ao encontrarem o inimigo. A historiadora Márcia Janete Espig, referindo-se ao relato do comandante militar Potyguara sobre a batalha contra os Pares de França, comenta que:

> "Tais encontros com os Pares de França demonstram basicamente a grande dedicação à causa por parte deste grupo. A ousadia com que se lançavam aos combates, seu preparo para o entrevero e sua disposição tornava-os combatentes terríveis, reconhecidos por seus inimigos. Neste sentido, guardavam relação com os Doze Pares de França da *História de Carlos Magno*. Estes eram temidos pelo seu grande valor, sucedendo-se, ao longo da obra, descrições de batalhas extremamente cruentas, durante as quais os cavaleiros matavam seus inimigos com golpes certeiros. Esmagando cabeças, arrancando membros com suas espadas, fazendo jorrar sangue aos borbotões, os Pares de Carlos Magno mostravam não ter medo da batalha e da morte, característica comum também aos Pares de José Maria." [350]

[348] BHABHA, H., op. cit., p. 130.
[349] COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.68.
[350] ESPIG, M. J., op. cit., p. 154.

Os relatos dos militares sobre a batalha são testemunhos impressionantes da presença impactante dos Pares de França no movimento. Entretanto, no discurso exterior ao campo de batalha, em alguns casos tem-se um registro quase derrisório, outras vezes uma descrição sumária sobre a existência do grupo de bravos. O historiador Paulo Pinheiro Machado, comenta que:

> "A tradição historiográfica e a imprensa do período parecem divertir-se com o fato de os sertanejos entenderem 12 pares como um conjunto de 24 companheiros, o que só confirmaria a ignorância e a estupidez dos matutos. Porém, se examinarmos com cuidado, os sertanejos falavam em 'pares de França' ou 'pares de São Sebastião, sem se referir ao número '12' da história de Carlos Magno". [351]

Na visão da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, a correspondência entre o *ethos* do sertanejo e o *ethos* do cavaleiro medieval, ocorre mediante a comparação das relações de vassalagem com as de compadrio. Essas correspondências entre as relações sociais – também uma espécie de transposição medieval -, levariam, justamente, a uma assimilação bastante fácil da gesta pelas populações rurais. Mas, para Pereira de Queiroz, a razão desta assimilação se deve, também, à necessidade de elaboração de uma memória destas populações, segundo ela, órfãs de uma memória histórica. [352] A autora entende como função primordial do imaginário carolíngio servir a organização de uma perspectiva de inserção histórica, que ela vê presente como necessidade nos movimentos de Canudos e Contestado.

> "A História de Carlos Magno fornece aos roceiros brasileiros a profundidade e a perspectiva que constituem a essência da história vivida; permite-lhes incorporar à lembrança os fatos de épocas muito afastadas no tempo. Descendentes de colonizadores que já se encontravam solidamente enraizados na história e decididamente marcados por eles, os roceiros brasileiros puderam, por intermédio da legenda, adquirir novos conhecimentos e incorporá-los à sua experiência." [353]

Ainda, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, o ideal cavalheiresco da História de Carlos Magno "correspondia muito de perto à realidade" de lutas políticas e combates entre bandos de bravos, e essa adequação, diz a socióloga, foi "um dos fatores positivos que determinaram a sua conservação" na "sociedade

---

[351] MACHADO, Paulo P., op. cit., p.201.

[352] PEREIRA de QUEIROZ, Maria Isaura., "Três sobrevivências portuguesas na civilização rústica brasileira." In: PEREIRA de QUEIROZ, Maria Isaura. O campesinato brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1976. (pp.177-193), p.190.

[353] Idem, ibidem, p.191.

rústica brasileira”. [354] Por isso, Pereira de Queiroz destaca esse aspecto para Canudos e Contestado, cujas populações tornaram-se exemplos desse fenômeno social, como sendo “coletividades que buscaram modificar a sociedade em que viviam: estiveram, porém, orientados pela memória coletiva e não por um imaginário que se voltasse para o futuro.” [355]

> “As cidades santas com que sonhavam estavam contidas nos arcanos da lembrança, não eram fruto de uma criatividade original e inventada. Eram profundamente conservadoras, tanto no modelo das novas aglomerações urbanas, quanto no tipo de líder que as orientava, copiado dos monges pregadores que existiram no passado europeu e também na figura do herói guerreiro que se popularizara. O desejo do retorno ao passado é visível, um passado em que o real e o mítico se misturam – pois o Império realmente existiu no Brasil, mas sua lembrança toma forma daquele que é conservado na literatura popular.” [356]

Observa-se a perspectiva da *imitatio* no discurso de Pereira de Queiroz, mas, sobretudo, uma cadeia mimética se instala entre imaginário, memória e história que, para a autora, são instâncias díspares, intercambiáveis e mutuamente substituíveis. Entretanto, tal mobilidade está aprisionada na noção de equivalência entre memória e história. Na mesma linha de pensamento, Walnice Nogueira Galvão também defende que a adoção da gesta carolíngia por Guimarães Rosa, cumpre a função de mostrar o quanto a gesta carolíngia substitui a memória histórica para um povo sem história. Isso equivale a dizer que a história se repete pela falta da própria história ou, por outro lado, que a tradição substitui a história . Há em ambas as autoras a presença desse equívoco de tomar o significado de história como tradição, mas, Walnice Nogueira Galvão tem o mérito de descobrir que, na verdade, esse imaginário é fruto da ideologia medievalizante dos letrados em buscar semelhanças entre sertão e mundo medieval, o jagunço e o cavaleiro, a estrutura agrária brasileira e o feudo, o coronel e o senhor. Diz Galvão: “essa é uma velha tradição em nossas letras, que força uma semelhança nobilitadora e minimiza a necessidade de estudar o fenômeno naquilo que tem de específico.” [357] Desse modo, Galvão define a visão dos letrados sobre o sertão e as histórias de cavalaria em que “mesmo os livros mais

[354] Idem, ibidem, p.189.
[355] Idem. D. Sebastião no Brasil. O imaginário em movimentos messiânicos nacionais. Disponível em: > http://www.usp.br/revistausp/n20/fisauratexto.html<
[356] Idem, ibidem.
[357] GALVÃO, W. N., op. cit., p. 52.

descompromissados, que não passam de reminiscências e miscelânea sentimental sobre o sertão, insistem na assimilação medievalizante.” [358]

A incorporação da memória de um passado não vivido é uma forma de essencializar a criação histórica e incluir-se na tradição. Mas, o *ethos* elaborado no movimento do Contestado adquire uma potência identitária questionadora não pela tradição que pode evocar, mas pelo manejo da tradição que ele opera. Como diz Victor Vich,

> “La tradición entonces es el retorno de la memória y la escenificación de una fantasia que persiste en sua pertinência. No importa, por tanto, la localización de la fuente primeria sino que interesa más bien el acto de apropriación del sujeto que narra el relato, su identidad, sus características particulares y la necesidad de volverlo a contar, en esse lugar y en un momento específico de la historia.” [359]

2.7 *Ethos* barroco

A cultura colonial - feita de textos cristãos exemplos, imagens e modelos - é a base do *ethos* mestiço que não a absorve somente ao modo da *imitatio* e da *alegorese*. O *ethos* mestiço que se forma nessa cultura é, propriamente, um *ethos* barroco porque se funda na transculturação. Mas, se quisermos usar o termo barroco, para aplicá-lo diretamente a cultura, é preciso retirar o enfoque do barroco dos modelos da arte ou da literatura. [360] Sonia Montecino, na sua etnografia do Chile, na qual detecta e nomeia o *ethos* barroco, observa no culto à Virgem Maria um ritual que simboliza a orfandade da cultura – a falta do pai - e essa é, por assim dizer, como que o fundamento do barroquismo latino-americano.[361] Essa falta constitutiva não demanda a mera repetição imitativa em busca da memória histórica de um passado forjado na tradição colonial, mas elabora um outro tipo de constituição mimética voltada para a perspectiva da teatralidade pela qual as práticas culturais são incorporadas literalmente, ou seja, vividas no corpo e na alma. Segundo Montecino, os cultos, como os da Virgem Maria, são experiências rituais que envolvem corpo e

---

[358] Idem, ibidem, p. 54.
[359] VICH, Victor e ZAVALLA, V. Políticas de la voz, (inédito), p.37.
[360] ECHEVERRÍA. Bolívar. “El *ethos* barroco”. In: ECHEVERRÍA, B.(comp.) Modernidad, mestizaje cultural, *ethos* barroco. México: UNAM/ El equilibrista, 1994. (pp.13-36), p. 13.
[361] MONTECINO, Sônia. Alegorias del mestizage chileno. Buenos Aires: Sudamerica, 1996. pp. 50- 51.

alma e não a racionalidade, como cultuava o imaginário do renascimento. [362]

Essa idéia que rejeita a centralidade do pensamento como definição do ser é particularmente concordante com a visão de Lacan. Em "Do barroco", ele anuncia que o grande efeito de verdade - ou de realidade nos termos de Barthes – dos textos que contam as histórias cristãs se elabora como fantasia. "O barroco é, no começo, a historieta, a historinha de Cristo." [363] Lacan ressalta, ainda, que o grande acerto de Aristóteles ao requerer a centralidade da alma no pensamento, foi requerê-los como pensamentos sobre o corpo. Ainda, segundo a definição de Lacan, "o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal" [364], ou seja, é no corpo que se elabora o discurso – que coincide, assim, com o próprio *ethos* -, e não o contrário.

A falta de uma história-memória atrás de si, de um passado que surge como um *deus ex machina* fundando o *ethos* é questionada pela teatralidade fundada no corpo do guerreiro sertanejo. Trata-se de uma ampla reelaboração e transculturação do passado, que se constitui como uma prova de insatisfação, de contradição com o sentido determinado do tempo e da história. A transculturação se interpôs ao mundo solidamente construído dos signos coloniais que Angel Rama viu, e se coloca como uma forma de desmoronamento deste mundo idealizado tal como vivenciaram os sertanejos do Contestado, manifestada na teatralidade com que estes se transformavam nos pares de França. O *ethos* barroco instaura a crise da destruição: "o mundo deve ser melhor não só em seu conjunto, mas em seu detalhe ou em todos os seus casos. É uma reconstrução propriamente esquizofrênica: o advogado de Deus convoca personagens que reconstituem o mundo *com suas modificações interiores ditas".* [365]

Estabelece-se, assim, pela transculturação um caminho de subjetividade que reinventa o mundo como cenário que, mesmo manifestando-se numa forma de religiosidade como nos cultos à Virgem Maria ou aos monges e Santos populares, não visa atingir o eterno e nem forjar um passado, mas de criar o novo no mundo objetivo: criar o agora e fundar a nova ordem. O movimento sertanejo do Contestado foi uma forma de recriação de utopias com tal finalidade, e foi expressa não apenas

---

[362] Idem, ibidem, pp. 47-48.
[363] LACAN, Jacques. "Do barroco". In: LACAN , J. Mais, ainda. O seminário, livro 20. 2ª edição.Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp.145-146.
[364] Idem, ibidem, p. 158.
[365] DELEUZE, Gilles. A dobra. Leibniz e o barroco. 2a edição. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000, p.119.

como fim dos tempos, mas como um mundo novo para o qual é emblemática a legendária frase de Eusébio, retomada no contexto de *Império Caboclo* significando o desejo de renovação: "Obedecer Padre? Estamos em outro século." [366] Para Walter Benjamin, o agora - que implica um sentido barroco de história, contra a história iluminista -, não está pré-determinado no antes e se desvincula, portanto, do progresso. Segundo Olgária Matos, a história para Benjamin "é essencialmente presente: o presente no qual o oprimido escreve a história e é aquele que arranca o passado à história universal."[367] A criação de uma outra história, à margem, está também nos termos em que Severo Sarduy enuncia o *ethos* barroco:

> "Es verdad que, en el centro, las comunidades rurales están firmemente necajadas en la maquinaria burocrática del déspota, con sus escribas, sus sacerdotes, sus funcionários; pero en la periferia las comunidades participan en otra espécie de aventura, en una espécie de unidad 'nomádica', en una maquina de guerra nómada, y se descigran en vez de ponerse en clave." [368]

Gilles Deleuze viu bem que o que define o *ethos* barroco é quase uma tautologia, porque o barroco é antes "o esplêndido momento em que alguma coisa se mantém em vez do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios, uma *hybris* dos princípios, uma *hybris* própria dos princípios." [369] Portanto, o *ethos* barroco não pode ser tomado como mera continuidade ou reprodução histórica, mas como uma intervenção no projeto colonialista de civilização, ou melhor, como penetração no projeto renascentista através dos códigos e símbolos que a civilização colocou disponíveis e levá-los ao limite até provocar a sua inversão.

> "La expresión del 'no', de la negación o contraposición a la voluntad del otro, deve seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por exageración. Debe hacer mediante un juego sutil, con una trama de 'síes' tan complicada que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. Para decir 'no' en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre su orden valorativo: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle sus fundamentos, exigirle que dé más de si mismo, que se traslade a un nível superior a fin de que pueda integrar incluso lo que para él son contra-valores." [370]

---

[366] SCHÜLER, Donaldo. op. cit., p.65.
[367] MATOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.61.
[368] SARDUY, Severo. Antologia. México: FCC, 2000, p.72.
[369] DELEUZE, G., op. cit., p. 118.
[370] ECHEVERRÍA, B., op. cit., p.36.

Bolívar Echeverría, ao definir o *ethos* barroco, retoma o sentido ambivalente – passivo e ativo - do *ethos* aristotélico:

> "El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de 'morada o abrigo', lo que en ella se refiere a 'refugio', a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a 'arma', a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de 'uso, costumbre o comportamiento automático' – una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necessidad de descifrarlo a cada paso – con el concepto de 'carácter, personalidad individual o modo de ser' – uma presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera." [371]

Esse sentido é o que faz Echeverría elaborar o conceito de *ethos* barroco que não é somente ambíguo, mas também periférico, assumindo o discurso de um si - mesmo, que foi aplicado antes pelo centro "para relegar al *ethos* barroco al no-mundo de la pré-modernidad y para cubrir así el trabajo de integración, deformación y refuncionalización de sus peculiaridades con el que ellas se han impuesto sobre él." [372]

Claude-Gilbert Dubois adverte que a distinção ou oposição entre o pensamento técnico e científico moderno e as expressões barrocas pré-modernas não podem ser tão visíveis, pois envolve o próprio conceito de renascença que, segundo ele, é um período encaixado no século XVI europeu, mas, por assim dizer, foi apenas inaugurado naquele século e naquele contexto. Assim, para Dubois, é necessário se fazer algumas considerações, pois, do mesmo modo como esse período é confundido com o século XVI, ele é também definido a partir de suas expressões culturais, pois estas " são inseparáveis do terreno concreto e limitado sobre o qual se afirmam: o progresso da tecnologia, transformações econômicas, mudanças sociais e políticas que se encadeiam seja por causalidade, seja por ressonância." [373]

É preciso atentar para a colocação de Dubois porque o Império do racionalismo e do realismo culminou com o desprezo e a negligência daquela "produção cultivada nos ambientes populares, ou por hereges e marginais, que não se integrava no quadro estrito do raciocínio codificado segundo normas reconhecidas,

---

[371] Idem, ibidem, p. 18.
[372] Idem, ibidem, p. 29.
[373] DUBOIS, Claude-Gilbert. O imaginário da renascença. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Ed. UnB, 1995, p.10. Desse ponto de vista, a Renascença caracteriza-se pelas tendências sincréticas e pluralistas, que foram manifestadas no século XVI por alguns referenciais éticos e estéticos, como o maneirismo (Itália) e a Contra-Reforma (Espanha). A renascença foi, também, o período de surgimento nas artes do barroco e do rococó e o método de estudo que lhe cabe é, segundo o autor, a análise por antítese e comparação, p.11)

ou que perdia o contato com o real para propor utopias inviáveis.” [374] Quando surgiram no Contestado, os monges peregrinos reacenderam a existência deste desligamento da Razão capitaneada pelo renascimento, trazendo nos seus rastros o universo híbrido do imaginário medieval.

A educação a partir da cultura européia e repetir seu modelo já copiado da *Paidéia*, tal como o coloca Rama, estabelece um sentido crucial para o “esforço da transculturação” dentro do paradigma da própria *mímesis*, como apontei anteriormente, pois mimetiza sem imitar. Michael Taussig tem uma perspectiva próxima a essa, a partir de Walter Benjamin – para quem a *mímesis* é uma faculdade humana, resíduo de uma compulsão ao semelhante -, observando que a criação de um contexto e de causas para a repetição dos modelos significa a ativação da faculdade mimética e não as condições para a continuidade histórica. [375] Taussig vê, na esteira de Benjamin, a *mímesis* como a capacidade de apropriar-se, mas também de criar e transformar.

A lição de Benjamin é que a faculdade mimética opera fundamentalmente na linguagem, mas como forma de intervenção no mundo[376]e, neste âmbito, desconecta-se do sentido de mera reprodução da ordem dos signos pela *cidade letrada*, lembrando a crítica de Rama, baseada no fato de que “los signos aparecían como obras del Espiritu y los espiritus se hablaban entre sí gracias a ellos”, só tem sentido no ambiente ideológico em que se procurou fazer da linguagem um veiculo de transporte das coisas, separando-as do seu contexto. [377]

> “A través del neoplatonismo que sirvió de cauce cultural al empuje capitalista ibérico, fue recuperado el pensamiento que ya había sido expresado em La república, revivida por el humanismo renacentista, y aun el pensamiento del casi mítico Hippodamos, padre griego de la ciudad ideal [...].Su imposición em los siglos XVI e XVII, en lo que llamamos la edad barroca (que los francesse designam como la época clásica) corresponde a esse momento crucial de la cultura de Occidente em que, como há visto sagazmente Michel Foucault, las palabras comenzaron a separarse de las cosas y la triádica conjunción de unas y otras a través de la *coyuntura* cedió al binarismo de la *Logique* de Port Royal que teorizaria la independência del *orden de los signos*.” [378]

A qualidade sacerdotal implícita dos textos e a sacralidade da letra teve

[374] Idem, ibidem, pp.12-13.
[375] TAUSSIG, M., Mimesis and alterity: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.

[376] BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças.” In: BENJAMIN, W. magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.111.
[377] RAMA, Angel. La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, p.25.
[378] Idem, ibidem, p.4.

o mérito de desligar a linguagem do seu referente histórico e cultural que, então, passou a ter a função de modelo. Por isso, foi possível haver no início da colonização uma diglosia: uma língua oficial, normativa, cerimonial e protocolar (ligada aos signos da cidade letrada) e outra língua cotidiana e popular que não apenas língua era também uma outra linguagem, uma outra forma de manejo de significantes a partir dos signos da língua oficial:

> "La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabia, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada *plebe*, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del sertão." [379]

Essas línguas marginais dos caboclos do sertão de que fala Rama, produziram as visões comunicantes que amplificaram o imaginário colonial e traduziram ao povo comum os signos e as letras em seus retratos transculturados e barrocos feitos de verdades ascéticas e vocações místicas. Paradoxalmente, o despojamento das coisas mundanas, que vimos refletidas na devoção aos monges, se coloca como fundamento da elaboração das imagens e de uma outra linguagem baseada na teatralidade e na criação das identidades como fizeram os Pares de França caboclos.

> “El discurso barroco no se limita a las palabras, sino que las integra con los emblemas, jeroglíficos, empresas, apólogos, cifras, e inserta este enunciado complejo dentro de un despliegue teatral que apela a la pintura, la escultura, la música, los bailes, los colores, proporcionándoles el *hilo rojo* que para Goethe fijaba la significación de la diversidad. (...) Su mejor exposición no está en los textos literarios mudos que hemos conservado, sino en la fiesta que ellos significaban (...)" [380]

Juntamente com as festas, a religiosidade no *ethos* barroco comportava uma atitude mágica e mimética desempenhando um papel central e visível na linguagem corpórea e teatralizada:

> “[...] em relação aos corpos dos santos, à prática da oração ou ao papel e à tinta com que se escreviam as palavras sagradas, acreditava-se que a presença objetiva do sagrado tinha um poder especial e bem prático. O culto dos santos, por exemplo, levava não apenas à imitatio piedosa dos seus atos, mas também – e principalmente – à adoração obsessiva dos seus corpos preservados. [...] as palavras das orações

[379] Idem, ibidem, p.44.
[380] Idem, ibidem, pp. 33-34.

> podiam funcionar como encantamentos que atuassem por si só ou intensificassem os efeitos de um ritual específico." [381]

Todos os múltiplos eventos a que se liga o *ethos* barroco provém de uma *mímesis* alternativa, de uma terceira via criada na teatralidade da cultura medieval. Costa Lima, na sua crítica à *imitatio* renascentista que vige no pensamento moderno aponta a necessidade de enfocar as *mímesis* alternativas que "não se encontram apenas no contínuo distância/identificação, porém pertencem a um outro contínuo bem diverso: o que liga a experiência da teatralidade à da presença." [382] A teatralidade da cultura barroca consiste não em fingir ou representar, mas em tornar presente, o que só é possível porque não há distância entre a ficção e a realidade, tal como pretendem os imaginários renascentista e moderno.

Essa é uma terceira via aberta pela cultura medieval a qual apresenta à teatralidade da composição da presença e cuja contrapartida é a resistência a uma *imitatio* não autorizada, porque transcende o quadro da ficção em que o distanciamento do real é requerido. Essa teatralidade é um modo não autorizado de intervenção no real, ou seja, o próprio real depende de uma visão concordante dos fatos e do tempo, tal como se dá na comemoração, nos cultos e nos relatos. O teatro se caracteriza também como uma narrativa não linear, pois o tempo de encenação e o tempo encenado são díspares e a teatralidade seria, portanto, um modo diferente de vivenciar o espaço, [383]sendo uma expressão de consciência do mundo. Nesse sentido, o *ethos* barroco pode definir também uma técnica do ser e da identidade, como a dos sertanejos do Contestado, através da teatralidade que abrange as festas, a luta, a gesta e os rituais da forma. [384] E, podemos dizer com Claude-Gilbert Dubois: "Cette alliance du spetactacle et de la vie politique, puisque le théâtre est um moyen de publier une idée politique et d'agir sur les consciences par le moteur de l'admiration

[381] EGGINTON, William. "Mímesis e teatralidade." In: GUMBRECHT, H. U. e ROCHA, J. C. (orgs.). Máscaras da mímesis. A obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999, (pp. 323-341), pp. 336-337.
[382] Idem, ibidem, p. 328.
[383] Idem, ibidem, p.339.
[384] No espaço central das cidades santas, também chamados de redutos, toda a população interna, homens, mulheres e crianças, se reunia duas vezes ao dia para cantar, rezar e dar vivas à monarquia, à João e José .Maria e São Sebastião. Era um momento comunitário de celebração e de ouvir as determinações do comando.

ou de la terreur, connut une vigueur particulèire pendant les périodes de frenesi et de changement.” [385]

A idéia de teatralidade é, segundo Dubois, expressão do *ethos* barroco: “Le baroque en lui-même est une attitude théâtrale devant la vie.” [386] A vida como teatralidade – estabelece representações como um jogo de espelhos ao infinito, invertendo e modificando, a cada vez, as imagens, produzindo a metamorfose da presença em representação. O *ethos* barroco, portanto, não é natural, mas como diz Dubois, é o espelho de uma estrutura que se desdobra como *mímesis*.

---

[385] “Esta aliança entre o espetáculo e a vida política, já que o teatro é um meio de divulgar uma idéia política e agir sobre as consciências através dos mecanismos da surpresa ou do terror, conhecera um vigor particular durante os momentos de frenesi e mudança.” DUBOIS, C. Le baroque. Profundeurs de l'apparence. Paris: Librairie Larousse, 1973, p.169.

[386] Idem, ibidem, p.196. “O barroco é em si mesmo uma atitude teatral perante a vida.”

Capítulo 3

Fetiches, fantasmas

3.1. Cultura de museu: réplicas

Quando se trata de discutir a memória na contemporaneidade, é preciso levar em conta a questão aberta por Andreas Huyssen: “Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar tal espaço.” [387] Essa indiferenciação explica, em boa parte, o sucesso editorial e cinematográfico da memória do passado recente que inclui especialmente os testemunhos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, mas também os relatos de outras vítimas da violência e da opressão do Estado, como as que foram aplicadas pelas ditaduras latino-americanas. [388] A essa inclusão da memória na cultura da mercadoria está implícita a discussão sobre a musealização em torno de catástrofes nacionais e transnacionais, como é o caso emblemático das guerras. [389] Os investimentos na memória pública, crescentes desde os anos 1980, são espécies de estratégias de recuperação da dívida moral com a sociedade civil e uma resposta à crítica tácita da violência patrocinada pelo Estado. Entretanto, como comenta Huyssen,

> “A crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização no mundo social é demasiadamente simples e ideológica. Ela não consegue reconhecer que qualquer senso seguro do próprio passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizante e pela mídia, as quais funcionam como atores centrais no drama moral da memória. A própria musealização é sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens,

---

[387] HUYSSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª edição. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.21

[388] A renovação da discussão contemporânea sobre a memória, especialmente a memória histórica e a memória traumática, recebe a denominação de *boom* da memória por parte de alguns autores ligados à essa discussão, como Andréas Huyssen, Jay Winter, Idelber Avelar, autores citados neste capítulo.

[389] WINTER, Jay. “A geração da memória: reflexões sobre o ‘boom da memória’ nos estudos contemporâneos de história”. Trad. Claudia Valladão de Mattos. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.).Palavra e imagem: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, (pp. 67-90), p. 71. O caso emblemático, como destaca esse autor, é o Memorial Nacional do Holocausto no Mall em Washington - na verdade a visão americana do Holocausto, ou melhor, localizam e identificam o “judeu-americano”.

> espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo." [390]

Há um outro lado, não conservador, que visa enfatizar a atitude crítica em relação às estratégias museológicas do Estado e ao tom celebratório que cerca a descoberta de mais um filão da indústria cultural. Este é o lado, a hora e a vez da retomada crítica da memória que significa, lembrando Walter Benjamin, uma forma de "escovar a história à contra-pêlo" [391] e problematizar, como diz Fredric Jameson, a incontornável "transformação da temporalidade em nossas vidas" vivenciada - dentro do que se compreende como cultura pós-moderna em que o simultâneo e o imediato tornam obsoleta a própria noção do tempo -, como um período de perda da noção de historicidade[392].

A crítica da musealização é um legado de Walter Benjamin e Adorno juntos, o que significa conciliar a crítica do tempo historicista e a crítica da massificação cultural, ambas consolidadas na categoria de monumento que, por sua vez, diz respeito às políticas públicas da memória - feita de construções em pedra, mas também de alegorias e discursos nacionais. [393] A narrativa sobre a memória, onde quer que se localize, detém o poder de se transformar em uma política de identidade que resulta em tornar fixa – no sentido arquivístico -, a memória coletiva cuja natureza é ser contingente e instável. A categoria de monumento é uma categoria da cultura hegemônica na qual se cristaliza a memória pública oficial, enquanto que memória coletiva "é um termo que nunca deveria se esgotar em um conjunto de histórias formadas pelo ou sobre o Estado." [394] Portanto, é plausível que se considere a existência de uma constante tensão no campo das políticas da memória, entre aquela formada fundamentalmente por espaços públicos de memória como museus, memoriais e monumentos e aquela formada pela memória coletiva traduzida em experiências permeáveis e que não deixam de alimentar-se de perdas e esquecimentos. [395]

---

[390] HUYSSEN, A., op. cit., p.30.
[391] BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história." In: BENJAMIN, W. Magia e Técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.
[392] JAMESON, Fredric. Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996, p. 290.
[393] HUYSSEN, A., op. cit., p. 41.
[394] WINTER, Jay. op. cit., p.70.
[395] HUYSSEN, A., op. cit., p. 68.

Em primeiro lugar, é necessário dizer que a memória pública da Guerra do Contestado, de suporte institucional, durante muito tempo esteve restrita ao seu arquivo documental. Na sua totalidade essa memória constitui o campo discursivo da Guerra do Contestado que se inicia com os planos de Guerra, mapeamentos e registros dos militares, além dos documentos relativos à disputa judicial sobre o território em litígio entre Brasil e Argentina e entre Paraná e Santa Catarina. O arquivo militar e jurídico da Guerra do Contestado se entrelaça a um grande acervo editorial, principalmente de cunho historiográfico, cujo marco editorial é o livro *Contestado* que realiza a transformação do arquivo em monumento no âmbito da escrita e continua a política de memória oficial de produção de marcos arquitetônicos. [396]

O *Contestado* como documento-monumento, ou seja, como elo entre os arquivos e a musealização da memória do Contestado, iniciada com a fixação dos marcos arquitetônicos, se dá a conhecer através de três modos de leitura presentes em sua proposta de escrita: o primeiro modo – que diz respeito ao aspecto formal da apresentação - corresponde a uma sucessão de textos elaborados por três autores, os quais fornecem explicações próprias da Guerra do Contestado e que poderiam ter a perspectiva de artigos não fosse uma estranha linha de continuidade que se estabelece entre eles. É justamente nela, na continuidade cômoda da forma, que se revela o segundo modo de leitura, pois ao longo da sucessão dos textos são apresentadas várias imagens sem uma conexão direta com os conteúdos os quais elas poderiam ilustrar. Conforme a nota dos editores do livro: "A iconografia é

---

[396] Contestado. Governo do Estado de Santa Catarina/ Fundação Roberto Marinho, 5ª edição, 2002.
O livro Contestado é um marco editorial e foi produzido tal qual um marco da arquitetura política, a partir da mesma política institucional de memória chamada de "Resgate da memória do Homem do Contestado", um projeto no qual constam as seguintes ações que foram desenvolvidas durante o governo de Espiridião Amin, então governador do Estado de Santa Catarina (1983-1987) e conhecido entusiasta da Guerra do Contestado, a qual ele atribui a "marca dos catarinenses" : Instalação do Museu do Contestado, em Caçador, inclusive com "o resgate e a restauração de uma série de documentos históricos que se encontravam fora de Santa Catarina, dentre eles a ata original do acordo de limites entre o Paraná e Santa Catarina"; demarcação do aeroporto militar do Contestado, também em Caçador; realização de 10 exposições e 20 apresentações folclóricas sobre a batalha do Iraní; publicação de 5 títulos alusivos á temática do Contestado e gravação de um disco, com 6 mil cópias, denominado "Oratório do Contestado"; levantamento historiográfico a partir de depoimentos de ex-combatentes da Guerra; montagem de acervo fotográfico; "celebração de convênio com a fundação Roberto marinho, objetivando a publicação de um livro bilíngüe e a divulgação nacional do episódio do Contestado". Este último é o livro ao qual me refiro. Além disso, foi erguido o monumento ao "Homem do Contestado" em Curitibanos e cerca de mais de vinte marcos alusivos à Guerra do Contestado em pontos determinados da região do Contestado. In: AMIN, Espiridião. Resposta à carta dos catarinenses. Florianópolis, 1987. Para observar uma análise do governo de Espiridião Amin no período citado, inclusive, sobre a política para o Contestado, ver: AURAS, Marli. Poder oligárquico catarinense: da Guerra dos "fanáticos" do Contestado à "Opção pelos pequenos". Tese de doutorado. PUC/SP, 1991, pp.323-330.

apresentada em uma única ordem cronológica ao longo dos textos dos três autores, não se relacionando, portanto, com o desenvolvimento dos textos." [397]

Entre fotografias de pessoas e máquinas, fotografias de documentos oficiais e mapas, os textos e os autores, portanto, se unificam na perspectiva da criação das imagens oficiais do Contestado, imagens que através do documento se exibem como monumentos quase auto-explicativos, não fossem as legendas que lhe dão suporte. Nas legendas encontramos uma terceira leitura que não explicam ou fazem uma referência direta às imagens. Algumas das legendas propõem, inclusive, idéias deturpadas e preconceituosas em relação ao movimento sertanejo do Contestado, como é o caso de uma inscrição que faz referência à clássica imagem dos caboclos, presente em vários outros livros sobre o Contestado, que estão claramente *apenas* posando para uma fotografia e distante de qualquer situação de combate. A legenda imprime uma conotação agressiva ao conjunto fotográfico com o seguinte texto: "Bando de jagunços e fanáticos em demonstração de poder armado e animado por uma dupla de músicos. Nota-se a mistura étnica do grupo."[398]

Ao incluir o destaque para a constituição mestiça do grupo em questão, a leitura dessa legenda pode ser feita relacionando-se a outras. Uma delas seria a da fotografia, na qual se faz referência a um grupo de pessoas, todas brancas, de origem européia, onde se lê: "Família Muller, de origem alemã, uma das fundadoras de Canoinhas." [399] O tratamento discursivo é totalmente diferente em relação aos brancos, que podem ter o privilégio de terem sido tratados pelo nome, de terem uma origem declarada e de pertencer a uma família. O uso do nome e da origem é a prova de que monumentos e documentos celebram uma determinada política de identidade e de memória. É uma escolha não declarada, mas nada sutil, pois nesta mesma obra, invariavelmente, os caboclos são chamados de *bando de jagunços* e *fanáticos*, termos absolutamente pejorativos no contexto de uma obra que se propõe "documental".

O corolário museológico da obra *Contestado*, o Museu do Contestado, vem prolongar uma relação já estabelecida com o passado mostrando que os monumentos eleitos não são somente efeitos de um acontecimento, mas produto e

---

[397] O Contestado, op. cit., p. 7.

[398] Idem, ibidem, p. 67. Para uma discussão mais detalhada e comparativa destas e de outras imagens e legendas presentes em algumas obras sobre o Contestado, remeto a minha dissertação de mestrado, a qual já fiz referência neste trabalho.

[399] Idem, ibidem, p. 19.

produtor da continuidade dessa lógica histórica, desse olhar sobre a história que a referida obra anuncia e oferece.

Segundo Jacques Le Goff, na história que dá forma científica à memória coletiva através de dois materiais - os documentos e os monumentos -, o que de fato sobrevive é uma escolha do passado – de qual passado -, efetuada "quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa os historiadores." [400] Em outras palavras, Le Goff distingue os dois materiais relativos às duas possibilidades de escolha: o primeiro é o *monumentum*, palavra da raiz indo-européia *men*, que expressa uma função do espírito dirigida a evocação do passado e o segundo é o *documentum*, do termo latino *docere*, que tem sentido de ensino e prova e que remete à fonte escrita da história. Mas, a força da escrita da história em busca da distinção entre o falso e o verdadeiro documento, que se transforma em peça chave de uma montagem, descobre o que ele chama de *documento-monumento*.[401] Há aí, novamente e sempre, uma escolha, um uso e um poder que decide quando e como o documento terá força espiritual, ou seja, quando e como se tornará um monumento. O documento, diz Le Goff, "é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder." [402] E prossegue:

> "O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.(...) É preciso começar a desmontar, demolir exata montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos." [403]

Na esteira de Paul Zumthor - que, segundo Le Goff, foi quem descobriu que a utilização do documento escrito pelo poder é o que o transforma em monumento -, [404] a advertência de Le Goff sobre a contigüidade entre monumento e documento é contundente: ela excede e funde a distinção etimológica e decide sobre

[400] LE GOFF, Jacques. História e memória. 5ª edição.Trad. Bernardo Leitão (et al.). Campinas: Ed.UNICAMP, 2003, p.525.
[401] Idem, ibidem, pp.526-536.
[402] Idem, ibidem, p.536.
[403] Idem, ibidem, p.538.
[404] Idem, ibidem, p.535.

a memória, é própria do poder, é instrumento de poder, mas também o cria. [405] A memória que se expressa hoje na forma de "livro, narrativa e arquivo" [406], como na obra citada *Contestado* continua essa tradição transformando o passado em "um campo de citações" que em seu encadeamento discursivo apresenta as "vontades oficiais de continuidade." [407]

Assim, a memória como campo discursivo serve, antes, a uma tradição fundadora, a da passagem da memória oral à memória escrita. Jacques Le Goff, lembra a partir de Paul Veyne que a memória coletiva dentro da retórica antiga "como arte da palavra ligada à escrita" foi confiscada pelos imperadores romanos "nomeadamente pelo meio do monumento público e da inscrição, nesse delírio da memória epigráfica." Mas, lembra, ainda, Le Goff que o próprio senado romano se armava contra a tirania dos imperadores sobre a memória através da *damnatio memoriae*, uma forma de retirar o nome dos imperadores mortos dos documentos, arquivos e inscrições nos monumentos. Diz ele: "Ao poder pela memória corresponde a destruição da memória." [408]

A cultura da memória articulada pelo Museu do Contestado remete, de imediato, à celebração do maquinismo e da política colonial, justamente os grandes antagonistas dos sertanejos da região do Contestado. As referências explícitas que o Museu faz aos ícones dos *peludos* [409] tornam visíveis as relações pré-conceituais que a história tem com as manifestações sócio-culturais dos sertanejos.

O Museu do Contestado, mantido pela Universidade do Contestado, foi criado em 1974, pelo historiador Nilson Thomé e pelo arqueólogo Padre Thomas Pieters. Foi reinaugurado em 1986, sob o governo estadual de Espiridião Amin Helou Filho, em uma nova sede construída com capital misto agregando recursos do Governo do Estado de Santa Catarina, da Prefeitura Municipal de Caçador e de indústrias locais. O novo prédio é uma réplica ampliada da primitiva Estação Ferroviária de Rio Caçador, originalmente construída em 1910 e destruída por um incêndio em 1943. Além do prédio, no pátio do museu estão dispostos outros monumentos ao maquinismo do início do século XX como a locomotiva a vapor

---

[405] Idem, ibidem, p.538.
[406] RICHARD, Nelly. Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.68.
[407] Idem, ibidem, p.54.
[408] LE GOFF, J., op. cit., p. 437.
[409] Os adeptos das forças legais e os donos de terras eram chamados de *peludos* pelos sertanejos que, por sua vez, ficaram conhecidos como *pelados*, por causa da cabeça raspada que caracterizava os homens do movimento.

Mogul de 1908, de fabricação norte-americana e também o obelisco da Aviação Militar do Contestado, que serve também para marcar o território usado pelo Exército Brasileiro em 1914, como campo de decolagem e pouso para as aeronaves utilizadas na Guerra do Contestado contra o movimento sertanejo. Pela supervalorização desses signos da modernidade, que lembra as exposições mundiais do século XIX, através de objetos que juntos lembram a invasão capitalista, imperialista e militar, entende-se que são eles, monumentos aos vencedores da Guerra.

As salas do Museu do Contestado levam o nome de alguns homenageados ilustres, a começar pelo nome do próprio edifício que abriga o Museu, Achilles Stenghel, [410] que foi o diretor da Brazil Railway e responsável pela construção da ferrovia no trecho entre São Paulo e Rio Grande do Sul. O engenheiro Osires Stenghel Guimarães, que fez carreira ocupando vários cargos importantes na administração pública, dá nome à sala que guarda o acervo ferroviário com o qual contribuiu; a Sala Espiridião Amin Helou Filho que guarda o acervo da Guerra do Contestado, leva o nome de um governante que sempre articulou políticas culturais específicas para a memória oficial da Guerra do Contestado, como o citado livro *Contestado*; o Padre e arqueólogo Thomas Pieters, dá nome à sala que guarda o acervo arqueológico indígena da região e, finalmente, a Sala Victor Kurudz que guarda o acervo dos fundadores de Caçador e do Alto Vale do Rio do Peixe. Victor Kurudz foi o agrimensor contratado pela Brazil Development Colonization Company para dividir as terras ocupadas pelos caboclos da região em colônias que seriam distribuídas aos imigrantes europeus vindos inicialmente do Rio Grande do Sul. [411]

Por mais que o financiamento do Museu do Contestado não seja exclusivamente público, ele ocupa um espaço de intervenção na memória pública, é um lugar de memória e, como tal, tem as prerrogativas do patrimônio histórico e cultural e as responsabilidades sociais e culturais com a memória que elabora e divulga. A Guerra do Contestado, tal como é abordada na perspectiva museográfica, parece ser inequivocadamente uma partilha particular da história ao modo da relíquia. Quem a dá também recebe em troca uma dotação simbólica.

---

[410] A sede atual do Museu do Contestado é o Edifício Achilles Stenghel, no centro da cidade de Caçador, SC.

[411] Informações e imagens do museu estão disponíveis no site: http://www.cdr.unc.br/ambientes/museu/museu.htm.

A lógica da relíquia se combina muito bem com a história dos vencedores que são, também, os que escrevem a história e ocupam o poder. O resultado é a privatização sem cerimônias da memória pública através de nomes e objetos que dão ênfase à memória como presença que, como diz Huyssen, aponta para o insubstituível "de uma ausência que nunca pôde ser dominada" e para uma ruptura incurável que "certamente não pode ser preenchida com objetos museicos". A ausência como "fundamental negatividade epistemológica não pode ser absorvida pelas narrativas que serão contadas pelos objetos e pelas instalações que estão nas salas de exposição do museu." [412]

Para François Dosse, como também para Michel Foucault, a relação da história com o poder está na base da atuação do historiador sobre a memória. Segundo Dosse, esta não é uma relação ingênua, pois "o historiador não tem nenhuma dúvida sobre sua função que é central na nação. Por seu mito das origens, ele permite finalizar seu relato e legitimar o presente pelo passado."[413] Do mesmo modo, observava Foucault, em aula no Collège de France em 1976, o saber histórico expõe uma verdade segundo quem a narra. Mas é quando essa narrativa particular se coloca como verdade histórica que se consolida como mais um dos instrumentos do poder. [414]

A isso sobrevém o dever da (auto) crítica, pelo qual cabe tanto entender a inserção da narrativa histórica no seio da própria história do poder como um dos possíveis sentidos da ruptura entre história e memória. E, nesse sentido, cabe observar como a história monumental da Guerra do Contestado amplifica a relação de empatia com o vencedor e com o poder.

3.2 A lógica da relíquia

A relíquia como réplica e impostura é explicitada habilmente por Eça de Queiroz, no romance *A relíquia : sobre a nudez forte da verdade - o manto diaphano da phantasia,* de 1887. [415]A relíquia, nessa obra, explicita o seu sentido de conversão

[412] HUYSSEN, A., op. cit., p.112.
[413] DOSSE, François. A história. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru EDUSC, 2003, p. 277.
[414] FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 206-207.
[415] Disponível em: >http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/dig_nacional/cd-digita/jpg/l-43948-p/index-HTML/M_index.html<

de valores: a sua conquista agrega uma espécie de dote a seu possuidor, conferindo um poder simbólico capaz de anular qualquer falta ou pecado, como é o caso do personagem Raposão, um *bon vivant* e mentiroso contumaz que para convencer a sua tia beata de que tinha um bom caráter e uma devoção imbatível resolveu ir à Jerusalém buscar-lhe uma relíquia. Lá, no entanto, fez como de costume, gastou o tempo em diversões e romances. Para compensar, resolveu ele mesmo fabricar uma relíquia que susbtituisse qualquer outra "original" que pudesse ter arranjado na Terra Santa. Traído pela sua própria distração, ao invés da dita relíquia, Raposão entrega a sua velha tia um embrulho com a prova de sua conduta desabonável: a blusa que uma amante lhe dera de presente na sua visita à Terra Santa. O embrulho continha, portanto, a verdade e a prova da sua impostura, e não a pretensa relíquia que ele mesmo forjara. Ele havia recolhido um galho para dar à tia a quem diria ser da árvore de que fora feita a coroa da crucificação de Jesus Cristo. A relíquia seria, assim, a mentira, a máscara e o fetiche, capaz de salvar a sua reputação diante da tia, seria a troca do bem simbólico pelo bem material, o valor de uso se transformava em valor de troca. Depois de ter sido desmascarado e sem a herança, Raposão dedicou-se a vender as outras pequenas relíquias, quinquilharias que trouxera de Jerusalém e, como seu pequeno negócio prosperasse, decidiu-se a ele mesmo continuar a fabricá-las para vender.

Vê-se, assim, que a lógica da relíquia não é, simplesmente, a lógica da cópia, da *imitatio*, mas uma lógica substitutiva que faz da réplica de um determinado objeto de gozo transformar-se em um bem cultural, trocável e consumível, e que responde ao regime de alternância entre valor de uso e valor de troca. A lógica substitutiva se impõe pela troca, mas se instala a partir de uma relação constitutiva de falta, ela é signo de uma ausência. A relíquia celebra a fantasmagoria. O objeto desejado remete a algo que não se pode possuir realmente A relíquia incorpora toda a sorte de fetichismo. [416]

Em Marx, o fetiche da mercadoria é a fantasmagoria que expressa a substituição das relações sociais em relações de troca entre coisas (o valor de uso é o suporte para o valor de troca) e encontra na crença e na *doxa* o seu fundamento. [417]A origem do fetiche da mercadoria está, portanto, na forma de relíquias dos santos cuja

[416] AGAMBEN, Giorgio. Estâncias, la palabra y el fantasma em la cultura occidental. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 1995, p. 72.
[417] Idem, ibidem, p.81.

posse, exposição ou circulação agrega poder. Nesse sentido, as relíquias, na Idade Média, eram geralmente ossos e objetos pessoais dos santos oferecidos à contemplação pública em igrejas ou distribuídos no comércio de bens culturais da cristandade, o que, por certo, além do crescimento de uma cadeia produtiva e comercial em torno a estes bens culturais, propiciava a própria Igreja, através das relíquias, consolidar os seus dogmas, rituais e liturgias. Os colonizadores ibéricos, por sua vez, formados na cultura religiosa cristã, do culto às relíquias, ao estabelecer contato com culturas indígenas, africanas e ameríndias, se depararam com o totemismo generalizado nas diferentes sociedades humanas. Estes objetos fantasmagóricos passaram a ser definidos pelo seu poder de enfeitiçamento e magia, através da palavra portuguesa *fetiche* que deriva do latim *facctitius*, que significa artificial. Esta procedência etimológica estabelece uma conexão com o sentido arcaico de *facere* ou "fazer um sacrifício" - cuja raiz compartilha -, e com o significado moderno de *facticius* ou *fictício.*[418]

A política de memória fetichista que recolhe objetos e as transforma em relíquias é um dos fundamentos do que Nietzsche chamou de história monumental porque, como pensava ele, coloca os bens culturais, como coisas destituídas de afeto para além do cuidado criterioso com o passado e com a cultura que é vivenciada afetivamente nos pequenos espaços, entre pessoas. A história monumental surge, conforme Nietzsche, por obra da autoridade e através da lógica da relíquia, não permite que o passado se transforme em memória, não permite um tanto de esquecimento, que significaria a memória ativa, a memória da vontade. [419]

3.3 A memória sem luto dos sobreviventes

Conforme Nietzsche, à memória é necessário algum esquecimento e, nesse sentido, o trabalho do luto é necessário. As características do luto na psicanálise são as de um sentimento normal de perda de alguém ou de algum ideal vivenciado em um período relativamente curto de duração, sendo que o seu prolongamento configura a melancolia a qual acrescenta ao estado de luto uma

[418] Idem, ibidem, p.76.
[419] NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28.

crítica do enlutado dirigida contra si mesmo em forma de cobranças, mostrando uma forma de identidade entre o enlutado e aqueles ou aquilo a quem perdeu, como se ele não tivesse mais o direito de existir depois da perda. [420] O luto é necessário porque é uma forma de findar essa relação identitária. Em “Luto e melancolia” (1917), Freud distingue o luto da melancolia, pois com a melancolia o enlutado sabe quem ou o quê perdeu, mas não consegue avaliar a dimensão exata dos significados dessa perda em sua constante atitude contemplativa de empatia com a morte, que impede o esquecimento decorrente do luto normal e conseqüentemente impede o trabalho da memória.

Na sétima tese sobre a história, Walter Benjamin retoma a atitude contemplativa, que ele chama de *acedia* - do grego *akedia*, que significa morto insepulto -, como um dos princípios do historicismo e trata das duas formas de relação com a memória presentes na história oficial: o monumento que orienta a memória celebrativa mediante uma significação estagnada e figurada como definitiva, e o documento, a parte fragmentária cujo significado depende de quem escreve a história. Lembrando que, para Benjamin, escrever a história é o papel do vencedor, do dominante. Entretanto, vencer não significa uma conquista definitiva do poder, mas, antes, transformar tal conquista em documento : “Estar no poder significa que o registro da dominação não se alterou (...)”[421] Benjamin observa, ainda, que “o soberano representa a história”. Ele “segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro”. [422] A empatia que o investigador historicista tem com o passado que ele vê como morto e imutável se coloca como lógica da empatia com o vencedor.

> “Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...) Nunca houve um monumento de cultura que não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.” [423]

---

[420] DAVID-NASIO, Juan. O livro da dor e do amor. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.159.
[421] MATTOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.153.
[422] BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.88.
[423] Idem. (1985), op. cit., p. 225.

Essa lógica histórica dominante impede o trabalho da memória através do luto não realizado. Em contrapartida, a idéia de luto como enfrentamento da lógica historicista e da cultura do fetichismo, pode ser abordada através da emblemática definição de Marx, muito bem sintetizada por Idelber Avelar:

> "Para recordar a famosa dicotomia de Marx, o luto não trabalha com valores de uso – um epitáfio ou um monumento fúnebre não têm utilidade, encontram-se fora de toda possibilidade de uso. Da mesma forma, o luto também inclui um momento de suspensão do valor de troca, pois o objeto do luto se afirma invariavelmente como único, singular, resistente a toda transação, substituição ou intercâmbio. Daí a afirmação de que no trabalho de luto os valores de uso e troca são suspensos por uma terceira forma de valor, que poderíamos chamar *valor de memória*; um antivalor, sem dúvida, já que o que é lhe é próprio é subtrair-se ao intercâmbio." [424]

Em se tratando da memória histórica de uma guerra, ainda é preciso considerar que o princípio ético do direito ao luto também se acopla a idéia de trauma. O núcleo dessas duas noções está localizado, fundamentalmente, em Freud e Lacan e que, segundo explica Cathy Caruth, está relacionado "à identidade do eu e à própria relação com os outros", pois o trauma "revela, no coração da subjetividade humana, não tanto uma relação epistemológica, mas antes uma relação que pode ser definida como *ética* com o real". [425] Ainda, segundo a perspectiva de Cathy Caruth, a relação posta entre luto e trauma, vista na psicanálise, se coloca pela "impossibilidade de responder à morte do outro" [426] ao mesmo tempo em que envolve um acordar para a responsabilidade exterior ao indivíduo traumatizado que emerge dessa relação como sobrevivente. [427] Nas palavras de Cathy Caruth:

> "Explorando, portanto, implicitamente a consciência tal como ela aparece ao sobrevivente, cuja vida está intrinsecamente vinculada à morte que ele testemunha, Lacan resitua a relação da psique com o real, compreendendo-a não apenas como uma questão de ver ou saber a natureza de eventos empíricos, não como aquilo que pode ser conhecido ou não sobre a realidade, mas como a história de uma responsabilidade urgente, ou como aquilo que Lacan define, nessa conjuntura, como uma relação *ética* com a realidade." [428]

---

[424] AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.239.

[425] CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático.(Freud, Lacan e a ética da memória)." Trad. Cláudio Valladão de Mattos. In; NESTROVSKI, A. E SELIGMAN-SILVA, M. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000, (pp. 111-136), p. 112.

[426] Idem, ibidem, p.120.

[427] Idem, ibidem, p. 123.

[428] Idem, ibidem, p.124.

Seguindo o que defende Lacan, o sobrevivente encarna o luto e o trauma e é sobre ele que a perspectiva da memória como responsabilidade precisa incidir e não sobre o que julga serem os "eventos empíricos". O encontro do sobrevivente com a *acedia* como método histórico não é fortuito, especialmente para a memória da Guerra do Contestado, como pretendo destacar aqui, pois se trata, além disso, de um pós-guerra que não permitiu o trabalho do luto e acumulou ainda mais traumas e violências.

O antropólogo Pedro Martins realizou uma pesquisa que demonstra a extensão dessas vivências cruéis no período que sucede imediatamente o fim da Guerra do Contestado. Trabalhando com remanescentes da comunidade cafuza radicados na região do planalto serrano na época do conflito bélico, concluiu ele que existe uma extrema dificuldade de registrar as origens desse grupo étnico naquela região e entender o alcance da sua participação na Guerra do Contestado por tratar-se de um grupo que se dispersou desde quando foram arregimentados para ingressar no movimento e participar da Guerra: "Fomos chamados, chamados para assistir a guerra", conta a sobrevivente Vitalina. [429] Mas, fundamentalmente, o estudo do que aconteceu com esse grupo mostra que as conseqüências traumáticas do pós-guerra, muitas já observadas por Mauricio Vinhas de Queiroz na década de 60, atravessam gerações e produzem conseqüências na cultura e na memória dos sobreviventes da região do Contestado.

O sobrevivente é aquele que está implicado pela ambivalência da sua condição de memória: lembrança e esquecimento. O sobrevivente encarna o que Giorgio Agamben conceitua como *homo sacer.* Ele assim o conceitua a partir de uma figura do direito romano arcaico que nomeia como sagrada, pela primeira vez, uma vida humana. Esta figura assim nomeada enquanto sanciona a sacralidade de uma pessoa autoriza também a sua morte, fora de qualquer preceito ritualístico de sacrifício. A contradição que pesa sobre tal figura sagrada, enquanto insacrificável, porém matável se acentua "pela circunstância de que aquele que qualquer um podia matar impunemente não devia, porém, ser levado à morte nas formas sancionadas pelo rito." [430] A perspectiva de Agamben é que a especificidade do *homo sacer* não se origina da noção etnológica de sagrado ou de tabu, mas pode ser interpretada

---

[429] MARTINS, Pedro. Anjos de cara suja.Petrópolis: Vozes, 1995, p. 40.
[430] AGAMBEN, Giorgio. Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 79.

como figura autônoma capaz de "lançar luz sobre uma estrutura política originária, que tem seu lugar em uma zona que precede a distinção entre sacro e profano, entre religioso e jurídico." [431]

Ligada à figura do *homo sacer* e fruto de uma origem política derivada da exclusão e inclusão, mas impregnada de religiosidade, Agamben pretende resgatar a categoria de *bando* do mitologema que a recobre. Refaço aqui a citação de que se utiliza Agamben:

> "Uma outra notável usança hebraica é o *bando* (*herem*), com o qual um pecador ímpio, ou então inimigos da comunidade e do seu Deus, eram votados a uma total destruição. O *bando* é uma forma de consagração à divindade, e é por isto que o verbo 'banir' é às vezes vertido como 'consagrar' (Miq. 4.13) ou 'votar' (Lev. 27.28). Nos tempos mais antigos do Hebraísmo, ele implicava, porém, a completa destruição não somente da pessoa, mas de suas propriedades...somente os metais, depois de terem sido fundidos ao fogo, podiam ser incorporados no tesouro do santuário (Jos. 6.24). Mesmo o bestiame não era sacrificado, mas simplesmente morto, e a cidade consagrada não devia ser reconstruída (Dt. 13.16; Josh. 6.26). Um tal *bando* é um tabu, tornado efetivo pelo temor de penas sobrenaturais (Rs., 16.34) e, como no tabu, o perigo nele implícito era contagioso (Dt. 7.26); quem porta à sua casa uma coisa consagrada incorre no mesmo *bando*. (ibidem.p.453-454)" [432]

A realização política que precede o *homo sacer* está contida na categoria de bando acima de tudo por referir-se, segundo Agamben, a ambivalência estruturante de ser ao mesmo tempo, uma categoria de exclusão e inclusão que pesa sobre a pessoa matável e insacrificável, que se expressa como "a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício." [433] Assim, Agamben encontra a origem e o sentido para a figura do *homo sacer*:

> "Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. Subtraindo-se às formas sancionadas dos direitos humano e divino, ela abre uma esfera do agir humano que não é a do *sacrum facere* e nem a da ação profana, e que se trata aqui de tentar compreender." [434]

Para Agamben, "aquilo que for capturado no bando soberano é uma vida humana matável e insacrificável: o *homo sacer.*" [435] Finalmente, o que resume a

---

[431] Idem, ibidem, p. 81.
[432] Idem, ibidem, pp. 84-85.
[433] Idem, ibidem, p.89.
[434] Idem, ibidem, p.90.
[435] Idem, ibidem, p.91.

idéia e o que interessa acentuar para a minha argumentação é que "o *homo sacer* apresentaria a figura originária da vida presa no bando soberano e conservaria a memória da exclusão originária através da qual se constituiu a dimensão política"[436] da soberania do bando como exceção.

No caso do Contestado, quero recuperar aqui a referida legenda sobre o "bando de jagunços" que cria, *à posteriori,* a relação necessária de inclusão entre os componentes do grupo anônimo, mas, como tal, nomeado fora da lei. Verifica-se que o restabelecimento da ordem ou da norma (lei) ou a recaptura para a lei dos que estão fora dela, se faz por força do estado de exceção, o que significa que para aplicar a lei deve-se suspendê-la. [437] "*Estar-fora e*, *ao mesmo tempo*, *pertencer*: tal é a estrutura topológica do estado de exceção." Dito de outro modo, o "bando de jagunços" anuncia os fora da lei e para retomá-los a própria lei foi suspensa. É difícil dizer sobre o quanto a região do contestado esteve à deriva das decisões legais e do estado de direito antes do início da Guerra, o certo é que a exceção vigorava no mesmo momento em que se decidia a quem pertencia o território litigado dentro do aparato jurídico-político do Estado. O território Contestado que vigorou sem lei, mas disputado dentro das regras legais, foi uma descontinuidade jurídica na qual se estabeleceu o que Donaldo Schüler chamou de *Império Caboclo* que, definido na sua inapreensão pela cartografia dos militares e do governo seria como estado de soberania do bando: "Nosso objetivo era Taquaruçu. Mapas que nos conduzissem ao reduto não havia. Ninguém nunca tinha penetrado na floresta. Dependíamos de vaqueanos."[438] A lei, a única vencedora antes de qualquer um dos Estados envolvidos que ganhasse o litígio e através da intervenção da política colonial, colocou á margem a cultura que era a norma e estabeleceu a exceção. A Guerra do Contestado foi o transbordamento dessa política de exceção que passou a ser a regra para a população local, destituída do seu próprio território e exterminada. Retomo a constatação de Martins, que é bastante elucidativa:

> "A exatidão dos fatos que marcaram o fim do movimento do Contestado talvez jamais seja apurada. A narrativa sobre o evento, no entanto, ainda que incompleta, mostra uma situação de terror envolvendo os vencidos, além da violência que se praticou contra gente que nada tinha a ver com o movimento. Vinganças pessoais de toda ordem, saques e roubos foram praticados principalmente pelas tropas civis

---

[436] Idem, ibidem, p. 91.
[437] Idem, ibidem, p.63.
[438] SCHÜLER, Donaldo. Império caboclo. 2ª edição. Florianópolis/Porto Alegre: Ed. UFSC/Movimento. 2004, p. 80.

> empregadas no combate. Os piquetes de vaqueanos eram tropas formadas por bandidos de toda espécie que após o conflito continuaram uma guerra particular contra antigos inimigos.” [439]

Os sobreviventes da Guerra do Contestado foram implacavelmente perseguidos pelos chamados vaqueanos, uma espécie de milícia paramilitar contratada por fazendeiros antes, durante e depois da guerra, os quais a pretexto de defender a propriedade dos seus mandantes, praticavam toda sorte de violências contra a população pobre da região, especialmente contra os participantes do movimento. Os episódios que envolvem a rendição dos sertanejos são contundentes ao revelar esses extremos. “Os rebeldes vencidos que caíam nas mãos dos vaqueanos invariavelmente eram degolados ou fuzilados.” [440]

As terras dos redutos e os caminhos nos quais os sertanejos transitavam com destreza nos tempos de vitórias, se transformaram no calvário para milhares de pessoas. Eram homens, muitos a cavalo, que se tornavam alvo fácil dos piquetes de vaqueanos; eram mulheres e crianças que, sem clemência, iam morrendo de fome, sede e de cansaço, em sua retirada através dos caminhos do Contestado:

> “Homens e mulheres estavam em farrapos. Ás vezes chovia. ‘Se uma mãe ia andando e não agüentava carregar o filho, este jazia no caminho; quem passava, olhava, até que a criança morria. Crianças morriam atoladas no barro durante as marchas. ’ Até os adultos mal conseguiam se arrastar. (...) Houve homens e mulheres que nem puderam atingir a vila; deixaram-se cair no caminho e ficaram aguardando a morte por inanição. Daqueles que se apresentaram em Canoinhas, grande parte foi depois enviada serra abaixo; ganharam os fazendeiros do litoral novos trabalhadores.” [441]

Os que não quiseram se entregar em Canoinhas - então uma vila sitiada por piquetes de vaqueanos e pela polícia que a defendia as propriedades e ali montaram um posto de comando em 1916 -, para estes restava o caminho para o sul do estado, que atravessava o reduto de Santa Maria, então em ruínas. Nesses caminhos, os piquetes civis também penetraram em caçada aos fugitivos numa operação denominada de “açougue”.

> “Os piquetes vaqueanos foram até próximo ao reduto do Timbó, achando só destroços e mortos pela estrada. Na volta bateram sistematicamente os matos e assim reuniram ‘grupos de miseráveis que mal podiam caminhar’ (Lemos). Encontraram numa tapera

---

[439] MARTINS, P., op. cit., p.42.
[440] Idem, ibidem, p.43.
[441] VINHAS DE QUEIROZ, Maurício. Messianismo e conflito social. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1981, pp. 242-243.

> Eliasinho de Souza, o pai da virgem Maria Rosa, e sua família. Estavam cozinhando ossos velhos para fazer uma sopa. Levaram-nos também prisioneiros. Em Perdizinhas, recolheram os presos a uma grande casa. Havia uma lista de jagunços que, se fossem presos, não deveriam escapar. Daqueles que foram trazidos na primeira leva, apartaram oitenta e um. Conduziram-nos à sombra de uma imbuia muito copada. Mandaram todos formar de costas. E fuzilaram assim os 81. (...) Cenas análogas repetiram-se durante aqueles dias. Chegados os ex-fanáticos a Perdizinhas, começava a tragédia: muitos comiam e caíam ali mesmo, 'outros eram apartados para o açougue' (Lemos). Em Perdizinhas foram mortos 167 presos. Geralmente os cadáveres eram queimados em grandes fogueiras de grimpas de pinheiro." [442]

Pedro Martins explica que o grupo cafuzo que se dispersou, mais uma vez, buscando refúgio no litoral, sob o comando do "velho Machado" que, como conta seu filho Tobias, fora contratado para trabalhar como agregado em uma fazenda: "O pai foi trabalhar com um major, ensacar erva pra esse major, quando saiu da guerra." [443] É importante registrar que a busca por terras não terminou com o fim da guerra, e a saga da comunidade cafuza testemunha uma luta que continuou mesmo apesar da perseguição ostensiva contra esta e outras comunidades sertanejas em sua constante diáspora:

> "Quanto tempo permaneceram trabalhando em fazendas é difícil de precisar. O certo é que todos continuaram muito inquietos por dois motivos: o fato de ter o grupo de parentes se dispersado por várias fazendas e o medo da perseguição, como ex-jagunços, que continuou acontecendo naquela região e redondezas ainda por muitos anos. Outros caboclos foram para bem longe da área, alguns para o Sul de Santa Catarina, outros para o Paraná e Rio Grande do sul." [444]

Os antigos caminhos abandonados do Contestado expressam a fuga, a fome, o medo, a expulsão e o massacre de homens, mulheres e crianças, e a chance negada aos sobreviventes de ter paz e direito a terra. Tais caminhos significam a memória de uma violência que não cessou. Os sobreviventes da Guerra do Contestado, como *homini sacer*, são pessoas lançadas "fora da jurisdição humana" [445] são vidas jogadas no vazio cavado pelo estado de exceção, que é exatamente um espaço de ligação entre a Guerra e a política. Na obra *Da Guerra* (1832), Carl Von Clausewitz postulou que *a guerra é a continuação da política por outros meios*. Foucault explicitou a natureza de tal paradoxo e inverteu o aforismo pelo entendimento de que *a política é a continuação da guerra por outros meios*, através

---

[442] Idem ibidem, p.243. Vinhas de Queiroz refere-se a Alfredo de Oliveira Lemos, autor do relato *A história dos Fanáticos em Santa Catarina e parte da minha vida naqueles tempos – 1913-1916.* Lemos utiliza em seu relato a denominação "açougue". A transcrição de Vinhas de Queiroz foi extraída da capítulo 34, sobre as crueldades do Capitão Rosinha, comandante dos piquetes, pp.73-75.

[443] MARTINS, P., op. cit., p.44.

[444] Idem, ibidem, p.44.

[445] AGAMBEN, G., (2002), op. cit., p. 89.

do seu conceito de biopolítica (às vezes, referido por Foucault, como biopoder). A biopolítica - que designa o controle e o disciplinamento como aplicação direta dos saberes e poderes sobre a vida - guarda uma relação tanto com a guerra como com a política cuja contraface consiste em um outro paradoxo, o da exceção ou soberania. [446]

A biopolítica se vincula à teoria da soberania dos séculos XVII e XVIII, de acordo com a qual ao soberano cabe "fazer morrer e deixar viver". A soberania ou a exceção só se realiza pela existência do controle sobre a vida, cujo paradoxo é o direito que o soberano tem de matar. Eis aí, para Foucault, a visibilidade do paradoxo sustentado no frágil equilíbrio jurídico do Estado, demonstrado também por Agamben que considera que a soberania depende da suspensão da norma jurídica. O estado de exceção "marca um patamar onde lógica e práxis se indeterminam e onde uma pura violência sem *logos* pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência real." [447] A soberania na contemporaneidade se define pela inversão do paradoxo do soberano, a ele agora cabe "fazer viver e deixar morrer" o que corresponde a uma intensificação da biopolítica que se coloca agora como biopoder.

Nestes termos, Antonio Negri – que também retoma e atualiza a inversão foucaultiana do aforismo de Von Clausewitz – postula que o conceito filosófico e o modelo militar de guerra passou por uma transformação no século XX. Hoje a política não só continua a guerra, mas a guerra é a própria fundação da política, ou seja, a guerra está hoje massivamente subjetivada, disseminada e fluidificada nos interstícios da sociedade, fazendo com que a guerra não apareça apenas como um poder puramente destrutivo, mas preventivo e policial.

Essa idéia nos coloca diante do caráter ontológico da guerra: quanto mais a guerra sai do campo de batalha e se faz presente no cotidiano como punição e prevenção, quanto mais a guerra se dissimula em policiamento exercido pelo estado ou por milícias, mais aumenta o seu potencial de produzir subjetividades que se manifestam na história pessoal do sobrevivente e na transmissão dessa história como

---

[446] FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 206-207. (lembrando também que para um dos principais teóricos da soberania, Carl Schmitt, "o soberano é quem decide sobre o Estado de exceção").

[447] AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 57,63.

memória para outras gerações. [448] A continuação da guerra do Contestado, por meio da política de extermínio imposta aos sobreviventes aponta para a constituição de uma subjetividade que recusa a memória da guerra enquanto recusa da violência. O trauma que se apresenta acoplado a essa subjetividade decorrente da biopolítica não é mais o trauma da morte, mas o trauma de sobreviver.

3.4 O deserto da memória

O título *Geração do deserto* (2000) da obra de Guido Wilmar Sassi, [449]coloca uma preciosa metáfora para um tempo em que a experiência da guerra devastou as vidas de milhares de pessoas e alude também à guerra como uma experiência de extremo empobrecimento humano, em todos os sentidos. *Experiência e pobreza* são palavras que evocam, de imediato, o ensaio de 1933 de Walter Benjamin, no qual ele alerta que o silêncio dos soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial é revelador de uma experiência incomunicável em meio à profusão de explicações e justificativas que corriam nos meios impressos. [450]Á luz de Benjamin acolhe-se, hoje, uma amplificação daquela metáfora de Sassi, para observar a cena final da desertificação dos lugares santos como silêncio e desertificação da memória do movimento. E aqui considero necessária a distinção entre a memória da Guerra, de caráter público e institucionalizada, e a memória do movimento, subjetiva e coletiva. A memória da Guerra, em seu sentido amplo, tem relacionados, pelo menos, dois lados, e esses são, respectivamente, o lado dos que

---

[448] NEGRI, Antonio. 5 lições sobre Império. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP & A, 2003, pp.186-187, 196.

[449] SASSI, Guido Wilmar. Geração do deserto. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 2000. O livro de Sassi narra a Guerra do Contestado a partir de um esquema cronológico e geográfico real, situando os redutos em sua seqüência de formação – Iraní, Taquaruçu, Caragoatá e Santa Maria -,e enfocando as experiências de guerra a eles relacionadas, até o último reduto Santa Maria e o fim da Guerra. Na cena final elabora-se a visão que dá sentido ao título. O final da Guerra na narrativa de Sassi, significa a aniquilação total, mas também é o momento de fugir da terra santa, cruzando o rio como quem finalmente encontra a redenção. "Terminar a guerra, cruzar a fronteira e deixar para trás o lugar da purgação, eis a redenção. O autor cria a sensação de entrada num território fronteiriço entre a realidade da causa e a fantasia do desfecho. Entre o determinismo e o delírio, inventa a fuga, o cruzar o rio como inevitabilidade e escolha entre o estar fora do Contestado, que significa a vida (mesmo que temporária) e o permanecer que significa a morte." OLIVEIRA, S. A. (dissertação de mestrado).

[450] BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. op. cit., p.114.

venceram e o lado dos que perderam. É, portanto, fundamental observar como a política da memória pública atua nessa relação.

Nilson Thomé em uma entrevista, comenta sobre os antigos redutos e caminhos: "Todos os locais onde aconteceram as batalhas e tiveram os redutos dos jagunços estão no meio do mato, sem acesso" [451] De acordo com o projeto de Thomé para esses caminhos, referido na mesma entrevista, a idéia seria seguir o exemplo do que ocorreu em Santiago de Compostela (Espanha) e criar o caminho de São João Maria. Diz-se na matéria do jornal intitulada “Os caminhos esquecidos do Contestado”:

> “Thomé projeta o caminho de São João Maria, o santo popular. Ele garante já ter feito a travessia de aproximadamente 130 quilômetros e comenta que os turistas fariam todo o percurso a pé, apreciando a paisagem do Meio-oeste, as florestas e rios, em contato com a cultura do homem do Contestado.” [452]

Nas palavras de Thomé "seria uma caminhada de quatro a cinco dias e não passaria por estradas asfaltadas, somente por lugares onde têm os pousos, as cruzes e olhos-d´água onde o monge esteve". O enfoque da peregrinação seria propiciar “uma reflexão sobre o que a civilização faz com o homem nativo, simultaneamente com o conhecimento da vocação do monge de ser um profeta, um conhecedor das ervas". [453]

Há, no entanto, uma disjunção que se opera entre a produção dos lugares de memória e a memória coletiva, a qual não pode ser resolvida transformando esses caminhos em campos de peregrinação; recriados como um empreendimento turístico que visa a satisfazer uma pretensa necessidade de reconciliação com a espiritualidade na forma de um fetichismo. Desse modo, o lugar de memória liga-se menos à cultura local do que ao gozo individual embutido nessa prática. Como diz Slavoj Zizek, “é bem possivel que a espiritualidade ‘oficial’ de nossa sociedade seja o espiritualismo cristão, mas sua base real não é outra senão a idolatria do Bezerro de ouro, o dinheiro.” [454] Tal medida tenta reconciliar os ideais do monge, a peregrinação e a caridade através das curas com a lógica do mercado de

---

[451] THOMÉ, Nilson. “Os caminhos esquecidos do Contestado”. *A notícia*. 18/fevereiro/2003. Disponível em:> http://www.an.com.br/2003/fev/18/0tur.htm<
[452] Idem, ibidem.
[453] Idem, ibidem.
[454] ZIZEK, Slavoj. Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p.61.

bens culturais e da indústria do turismo com suas excursões, pousadas e *souvenirs* que, por outro lado, mascaram o real esquecimento: a falta de investimento e perspectivas de trabalho na região do Contestado.

A própria desertificação destes espaços é uma oportunidade de discutir a produção dos lugares de memória como política não apenas da memória, mas como substituição de valores, pois, nesse caso, "preocupar-se com a memória é ao mesmo tempo uma questão de disponibilidade financeira e tempo livre". [455]A vivência fetichista dos caminhos desertos do Contestado que cortam pequenas e pobres cidades encobre a memória da exploração e da violência sofrida no passado e a falta de perspectivas no presente. Como não poderia ser diferente, o fetichismo aqui só é possível porque encobre uma falta original através da idéia de que há uma restituição das perdas sofridas no passado com a experiência traumática da Guerra. É uma lógica perversa, no sentido freudiano, porque as medidas compensatórias visam isolar e neutralizar o problema da falta de uma política de memória cuidadosa com os bens culturais – e a escamotear a falta de uma política econômica, inclusive, -, introduzindo um mecanismo que evita que essa falta apareça. O fetichismo, seja qual for, precisa da denegação, segundo adverte a ótica psicanalítica do assunto:

> "Assim, para a psicanálise, fica claro que o fetichismo estrutura a subjetividade e determina um modo de relação entre os sujeitos segundo o qual um aspecto essencial – a semelhança na diferença, que permite a troca e o interesse mútuo – fica (de)negado. Mas como o sujeito da psicanálise é fundamentalmente um sujeito social, este modo de funcionamento subjetivo, que é também um modo de organizar o laço social, depende também do modo de funcionamento da sociedade em que ele vive." [456]

É preciso recorrer a Marx, ainda mais uma vez, pois a sua teoria do fetiche da mercadoria - que se combina muito bem com a de Freud -, trata da origem do fetichismo cultural na esfera das trocas capitalistas. O fetichismo, em Marx, diz respeito a relações sociais recalcadas, a expropriações e violências cuja memória foi negada. O fetiche é uma forma de apropriação que se permite existir sem o recurso a memória das relações sociais que lhe deram origem: "a morte lenta do corpo do trabalhador, que transferiu seu tempo de vida para a coisa produzida, e o

[455] WINTER, J., op. cit., p. 78.

[456] KEHL, Maria Rita. "Fetichismo". In: BUCCI, E. e KEHL, M. R. (orgs.) Videologias. São Paulo: Boitempo, 2004 (pp. 63-84), p.72.

empobrecimento geral de uma sociedade que só consegue enriquecer á custa destas vidas expropriadas.” [457]

Há, portanto, significados diferentes para a desertificação dos lugares de memória e uma pergunta que se faz em qualquer dos casos, sobre qual memória se estabelecem tais significados e se estes servem de amparo a instituições que deles usufruem. A expressão “lugares de memória” de Pierre Nora admite o trânsito dos significados, na medida em que supõe a falta constituinte que os origina. Os lugares de memória, na verdade, expressam a transição entre a perda da memória e o sentimento de falta dela: "À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi." [458]A passagem da memória tradicional coletiva e espontânea à história como sua recriação artificial, entendida como ruptura fundadora, estabelece os vários lugares de memória, museus, cemitérios, arquivos, festas, coleções, datas comemorativas, monumentos, associações diversas. Para Nora, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. [459]

A idéia fundamental de Nora, a partir de *Les lieux des memories* (1984), sua obra lapidar, é de que a existência dos lugares de memória é assegurada, portanto, pelo pressuposto de que não mais temos a possibilidade de uma memória ativa. Assim, freqüentamos não os lugares, mas a própria distância da memória recuperando ausências e faltas nas mediações dos objetos, nos rastros. Freqüentamos, sim, uma história que dispõe de signos petrificados, lançados a uma espécie de limbo que não assegura nem a sobrevivência desses restos e nem o seu sepultamento. Sem as garantias que propagam, "os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora". Pierre Nora identifica, assim, a reconstituição do passado com uma necessidade do presente como “o momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para

---

[457] Idem, ibidem, p.79.
[458] NORA, Pierre. “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares”. In: *Revista Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, n. 10, 1993, (pp.7-28), p.15.
[459] Idem, ibidem, p.13.

só viver sob o olhar de uma história reconstituída". [460] Os lugares de memória são ainda lugares de ritual, pois "só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual". [461] Deste modo, tais lugares servem ainda à ritualização da própria história como forma suprema do conceito de lugar de memória porque eles, os lugares, se constituem na sua principal mediação.

Pierre Nora, no contexto de *Les lieux des memories*, observou como os livros de história cumprem também esse papel de sustentar o saber histórico que, por sua vez, realiza uma função específica na modernidade, a de arregimentar os saberes e as experiências populares no discurso que organiza a idéia de nação à qual é importante o mito fundador e a organização do passado como passado. Decorrente da história iluminista e da cristianização da memória na Idade Média "o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental." [462]

Projetos como os de Thomé, de restabelecer práticas e significações, ou seja, os rituais abandonados pela comunidade, são congruentes com um empreendimento turístico, mas não com uma idéia de cultura e memória como vivência e prerrogativa da comunidade. A memória não é resgate do esquecimento nem cristalização de práticas porque se uma dada cultura opta por transformar ou abandonar antigos rituais, isso não significa que esteja abandonando as crenças, mas, pelo contrário, o fato de que certas crenças se mantêm mesmo transformadas ou assimiladas a novas demandas cotidianas nos mostra a existência de outras vivências da religiosidade e da memória.

Lembrando a advertência de Walter Benjamin sobre a fetichização do objeto cultural transformado em mercadoria e sobre o quanto esta se faz evidente nas Exposições Universais como "lugares de peregrinação ao fetiche-mercadoria" [463], entende-se como os lugares de memória são assimilados à lógica mercadológica:

> "A lógica do mercado tende a fazer do passado, então, uma tabula rasa, mas nunca o realiza de todo, pois sempre sobre esse rastro intraduzível, imetaforizável. A mercadoria anacrônica e obsoleta, museificada, desfeita, ou reciclada, encarna formas

---

[460] Idem, ibidem, p.12.
[461] Idem, ibidem, pp.13-21.
[462] LE GOFF, J., op. cit., p.438.
[463] AGAMBEN, G., (1995), p. 79.

> de sobrevivência do que se tornou obsoleto no mercado. Ao produzir incessantemente o novo e descartar o velho, o mercado também cria um exército de restos que apontam para o passado, como se exigissem uma restituição do que se perdeu.” [464]

Transformando-se o passado em objetos “fetiche-mercadoria”, a memória se expressa pela sua equivalência, ou seja, o passado é repetido e reproduzido nos objetos museológicos, exatamente como acontece aos documentos escritos, onde o passado pode atravessar obras e freqüentar autores recompondo-se e mantendo-se mediante a repetição dos mesmos signos imagéticos e conceituais. Tal como aconteceu com as fotografias que ilustram as representações do fanatismo dos caboclos e como acontece também com as falas orais dos sobreviventes que, inseridas no discurso letrado que acabam ratificando esse mesmo discurso e transformando-se em meros “depoimentos”.

Assim, como existem os lugares físicos de memória, os discursos escritos, os livros e textos, enfim, todo o conjunto de documentos transformados em monumentos são também lugares simbólicos de memória. Roland Barthes observa que na *Retórica*, Aristóteles define que os *topoi* são lugares mnemônicos de onde se extraem as reservas de significações. [465] De acordo com Paul Ricoeur, as metáforas, como figuras de orientação pelas quais podemos elaborar significados, [466] são um tipo de *topoi*. Mas, sobretudo, a metáfora é uma expressão viva em movimento, pois decorre da faculdade da *mímesis*. O deserto (como no título de Sassi) é a metáfora viva da memória como experiência incomunicável e irrepetível, portanto já é a memória em ação e, como tal, impede que seja estabelecida a mera contigüidade de significados (metonímia), a repetição ou a cópia. Nesse sentido, a desertificação dos lugares encobre um espaço cheio de significações para a memória coletiva. São espaços que expressam a devastação, a anulação de um projeto. São espaços de luto e sepultamento. Tudo o mais que seja impresso sobre tais espaços não pode restaurar ou devolver o que foi perdido.

Ainda sobre livros e práticas de escrita e de leitura, é interessante notar que os mecanismos historicistas podem ser transgredidos. Segundo Nelly Richard,

---

[464] AVELAR, I., op. cit., p.238.

[465] BARTHES, R. “A retórica antiga”. In: BARTHES, R. A aventura semiológica. Trad. Mario Laranjeira. São paulo: Martins Fontes, 2001, pp.66,69.

[466] RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000, pp. 74-75.

> "A referência ao livro retém a metáfora do volume de escritos, nos quais se depositam os sentidos ordenados para consultas futuras. Mas a ordem desses sentidos pode se ver alterada e descomposta quando relato e narrativa colocam em funcionamento formas inéditas de recombinar tempos e seqüências, de alternar pausas e voltas atrás, de antecipar finais e de saltar começos, mediante um trabalho de leitura que não aceita se subordinar à cronologia de um transcurso linear. A cronologia mantém cativo o passado, até que certas disjunções temporais soltem os nexos de sua continuidade programada, momento em que o presente a atravessa como um cruzamento disjuntivo; um cruzamento capaz de fazer com que a lembrança não seja uma volta ao passado, a simples regressão de uma memória que sepulta a história no nicho do ontem, mas um ir e vir pelos cantos de uma memória que não se detém em pontos fixos, que transita por uma multidirecionalidade crítica de alternativas não combinadas." [467]

O *Império Caboclo* de Donaldo Schüler é uma obra emblemática nesse sentido, pois tem o mérito de reorientar a visão do Contestado através de um desajuste de planos narrativos, recompondo o factual sob uma disjunção em que os fragmentos e vazios impedem a acomodação do conhecimento na lógica linear do antes e depois. Cada fragmento dispõe sobre a intimidade de um acontecimento e traz à tona os elementos contraditórios e insuspeitados deixando-os a céu aberto.

O livro começa com uma necessidade de memória que surge involuntariamente, é uma pulsão de memória porque parte de dentro e de fora do personagem, ao mesmo tempo. O impulso documental demanda a atitude memorialista do personagem-narrador, mas também demonstra a insatisfação e a desconfiança para com estes arquivos. A memória que ele acaba encontrando é parte de sua argúcia investigativa e não o mero resultado da pesquisa arquivística, ou seja, ele desarma certos mecanismos de pensamento e cria seus próprios argumentos: "Os papéis vêm dispostos numa ordem que eu mesmo inventei. De muitos não consegui apurar a que parte da guerra pertencem. Remeto questões cronológicas à responsabilidade de historiadores. Vamos aos fatos." [468]

Em outros momentos, o narrador deixa-se levar pelo transe imaginativo nas imagens que busca recompor do passado. Elas não são trazidas ao presente pelo próprio narrador, mas ele vai até onde elas estão e contempla essas imagens em sua própria suposta vida. A memória desse investigador não é uma memória passiva, ele mostra a memória como atividade questionadora sobre as imagens e os discursos. Essa, como diz Richard, "é uma memória-sujeito capaz de formular enlaces construtivos e produtivos entre passado e presente, para fazer explodir o 'tempo-

---

[467] RICHARD, N. op. cit., p.69.
[468] SCHÜLER, D., op. cit., p.14.

agora' (Benjamin), retido e comprimido nas partículas históricas de muitas recordações discrepantes, sobre as quais silenciaram as memórias oficiais." [469]

3.5 Memória coletiva e sentimento

A figura de José Maria gerou uma nova base de solidariedade para a população dispersa do sertão, a qual encontrou na religiosidade os laços comunitários necessários a sua resistência social e cultural. A comunidade que promoveu o movimento social do Contestado, em suas cidades santas, encontrou uma outra forma de vida em comum baseada na crença no retorno de José Maria. Mas, foi a figura singular do monge João Maria – que o antecedeu - que inspirou esse vínculo comunitário ou uma nova *estrutura de sentimentos,* para usar um termo de Raymond Williams, que significa uma modificação da presença em sentimento sem, contudo, tornar-se uma ideologia ou um tipo de consciência de classe. [470] Esse vínculo é semelhante ao que Maurice Halbwachs chamou de *comunidade afetiva*, que possibilita uma coesão dos diferentes grupos em contato ou a eliminação de diferenças existentes em um mesmo grupo através de uma imagem que imprima um sentido coletivo à memória individual:

> "Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque eles passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte da **mesma sociedade**." [471] (grifo meu)

Sublinho a idéia de "mesma sociedade", pois não há aqui também uma referência de classe, do mesmo modo que esta idéia está para além de uma simples referência a cultura local que dá sempre a impressão de que tudo "é reflexo de traços culturais e étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição." É preciso

---

[469] RICHARD, N., op. cit., p. 69.
[470] WILLIAMS, Raymond., pp.134-136.
[471] HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004, p.39.

aqui articular o compromisso deste "para além", tomando-o literalmente na acepção de Hommi Bhabha: "o 'além' não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado" e sim, "um movimento exploratório incessante [...]" [472]. Assim, entendo a mesma sociedade, em linha de oposição a elaboração consciente da experiência social, pois, note-se que para Halbwachs não se trata de proceder a uma reconstrução através de depoimentos, mas de fazer interagir algo que está em comum nos espíritos.

> " O fato de que as coisas sejam sentidas como inelutáveis, de que vemos voltar os mesmos fenômenos, o fato de que tudo siga obscuramente seu curso sem que seja possível verdadeiramente intervir, o recurso da vidência ou de outras formas de predição, a religiosidade ambiente, tudo isso é sinal de uma espécie de aceitação da fatalidade, um indício da substituição da História, no curso racional sobre o qual podemos atuar, pelo destino que se faz necessário assumir. Há momentos, como indica Virgilio, em que os destinos encontram seu caminho, '*Fata viam invenient'* (*Eneida*,III, 395). É algo dessa ordem que se inicia." [473]

A imagem de João Maria, redimensionada na figura de outros monges que vieram após a Guerra e de outras práticas da religiosidade, não funcionam mediante uma relação entre cópia e original, mas têm uma interessante contemporaneidade real. Como bem definiu Maurice Blanchot, no imaginário não há uma cópia posterior ao real, mas segue um regime de verdade simultâneo a ele. A imagem ou o imaginário projetado em outras figuras não é cópia, mas criação e memória. A cultura do movimento do Contestado conseguiu fundir um acervo de memórias do já vivido e de um imaginário intemporal, transculturado a seu favor, projetado em imagens de futuro. João Maria e José Maria concentram a memória e o imaginário de toda uma cultura barroquizada.

A cultura é a base da questão do poder no movimento do Contestado que está, por sua vez, difuso no véu da palavra profética que anuncia o tempo de interromper o curso da história por um único momento pleno. No entanto, o profeta fala do futuro pelo passado e por enigmas. Ele fala do futuro e transmuta o tempo na linguagem. A fala do profeta é uma revelação, um presente de Deus a quem tem fé, com ele se aprende a ler e reconhecer os sinais dos tempos e saber esperar o seu fim e, de acordo com esse fim, se concebem as decisões a tomar. A essa estrutura de

[472] BHABHA, Homi. Op. cit., p. 20. (todas as citações do parágrafo)
[473] MAFFESOLI, Michael. O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003, p. 24.

sentimentos dá-se o nome de *eschâton*. [474] As escatologias estão subentendidas nos pensamentos milenaristas e messiânicos, baseados nos escritos apocalípticos que "procedem em geral sob a forma de visões, mas o tempo do fim é evocado muitas vezes de forma profética. Há, pois, cruzamentos entre escatologia e profetismo." [475] Esta é, por certo, a relação conferida pelos estudiosos ao que aconteceu entre os sertanejos e os monges do Contestado. Mas, por outro lado, a escatologia pode ser enfocada do ponto de vista da utopia, ou seja, como forma de "destruir o tempo, por ódio à história." [476]

Em que pesem as considerações que poderiam ser feitas a respeito das escatologias e em que medida se pode interpretar os movimentos do Contestado nos seus desenlaces teóricos, vale-me, ainda, a observação de Jacques Le Goff, para não fazê-lo. Ele diz claramente que a idéia de escatologia está ancorada em sentimentos e desejos, dos quais os de justiça e renovação são os mais fundamentais. [477]A estes, estão relacionados, o fenômeno da espera, considerado, antes, por Marcel Mauss como "um desses fatos em que a emoção, a percepção e, com maior rigor, o movimento e o estado do corpo condicionam diretamente o estado social e são condicionados por ele" e uma "sua variante religiosa, a esperança." [478]

Portanto, diria que mais que caracterizar a estruturação social da escatologia e sua forma final (milenarismo, messianismo ou utopia), importa considerar o desenvolvimento subjetivo da espera e da esperança, em que se poderia associar na espera por João Maria, a esperança por um tempo de renovação, paz e felicidade. Dentro dessa estrutura de sentimento, segundo a concepção de Raymond Williams, entendo que a memória dos monges (João e José Maria) foi se modificando, ou melhor, foi sendo moldada à medida em foi se definindo uma topografia de eventos significativos em função dos enfrentamentos sociais e políticos cada vez mais violentos na região do Contestado. O desfecho final com a perda da Guerra significou a perda da esperança e uma vitória da história. As condições de superação desse evento para os sobreviventes são sempre difíceis de considerar.

---

[474] LE GOFF, J., op. cit., p. 324.
[475] Idem, ibidem, p. 327.
[476] LE GOFF, op. cit., p.328.
[477] Idem, ibidem, p. 364.
[478] MAUSS, M., "Psychologie et sociologie", *Journal de Psychologie Normale et patologique*, XX, 1924, apud LE GOFF, op. cit., p. 364.

3.6 Esboço de uma outra lógica

Um milagre acontece quando Deus transgride a sua própria lei, segundo uma definição do racionalismo iluminista de Voltaire.[479] Mas, é por causa da natureza transgressora do poder de Deus, que desarranja o seu próprio feito, que se torna possível a alguns eleitos tentar desfazer o que já está arranjado na história. O milagre pode mudar o que está posto e por isso os indivíduos se lançam em aventuras baseadas na fé. Foi assim, com os desafios dos monges frente ao mundo cheio de possibilidades de poder e riqueza e foi assim, também, com os sertanejos do Contestado que se reuniram em torno da espera pelo milagre da ressurreição de José Maria que guiaria o povo rumo a uma vida melhor. Essa espera alimentou o sentimento coletivo pela mudança da ordem das coisas no Contestado. O milagre, tal como se esperava, não aconteceu, mas houve um fato que manteve a esperança do cumprimento da promessa: José Maria aparecia em visões para a menina Teodora. Essa relação da espera por José Maria com o sentimento religioso da esperança no futuro é realizada pela menina Teodora e depois por outras crianças. São elas que mantiveram, pelas suas visões, a estrutura do saber-poder no início do movimento do Contestado que pretendia refundar a história.

A história refundada pelo milagre, carrega a marca de um saber-poder específico, o de tornar-se, desfazer-se e vir a ser, sem qualquer imputação moral. Nesse eterno retorno que coube às crianças realizar, sem culpa, está esboçada a relação entre a religião e o imaginário dos sertanejos.

Sendo a idéia de imaginário sempre uma questão polêmica ou, por outro lado, como diz Claude-Gilbert Dubois, qualquer definição de imaginário é um ato arbitrário - como ocorre, aliás, em qualquer definição -, pois nela está manifestada a necessidade e o poder da convenção "que fazem os signos que fazem os sentidos". [480] Desse modo, valho-me do pressuposto de Dubois para eleger a sua própria qualificação de imaginário, mas ressalto que essa escolha reside fundamentalmente no fato de que ele reconhece duas variações do imaginário, o renascentista e o barroco, que são também as duas perspectivas que tenho em mente para entender as relações miméticas coloniais e, especificamente, porque ele

---

[479] VOLTAIRE. Questões sobre os milagres. Trad. Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3.

[480] DUBOIS, Claude-Gilbert. O imaginário da renascença. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Ed. UnB, 1995, p. 21.

desencadeia um sentido de imaginário que escapa da analogia com o ideológico ao contemplar as variantes do ilusório, do visionário e do delírio.

Como disse, Dubois propõe duas expressões para qualificar o imaginário; a de imaginário especular e a de imaginário simbólico, ambas com uma característica em comum e geral, a de não se constituirem pela relação com o que se entende pelo termo realidade [481] ou com a ânsia pelo efeito de realidade que está subentendida no realismo. Para ele, o realismo seria uma espécie de sintoma paranóico, sobrepondo signo e referente, eliminando ou substituindo por esta identificação aquele ato arbitrário ou convencional da definição por outro ato arbitrário: tomar a realidade como dado *à priori*. Seguindo essa premissa, Dubois define, por uma sutil diferença com o realismo, o que ele entende ser a característica fundamental do imaginário especular, o qual se dá pela busca da proximidade com o real, visando a identificação com este por um prolongamento do estado do espelho e reproduzindo, assim, uma espécie de ilusão mimética. Neste caso,

> "[...] temos uma teoria da representação que toma a imagem pelo real, por uma identificação intempestiva do objeto. Uma teoria ilusória, pois por definição a imagem não é o real; e a imagem refletida não é a do objeto, mas a de um sujeito que se projeta narcisicamente; ou de um modelo, de um 'ideal do eu', que se objetiva mediante imagens substitutivas. Uma das características do imaginário especular é precisamente a de rejeitar-se como imaginário, apresentando-se como único acesso autêntico ao real." [482]

Pode-se dizer que o imaginário especular está relacionado à visão como fenômeno físico e como fenômeno alucinatório e intuitivo que procura dar conta da realidade ocupando todos os espaços de falta. [483] Diferentemente, a característica do imaginário simbólico é expressar a falta, a falha, a impossibilidade de acesso ao real, constituindo a linguagem "não a partir de signos lingüísticos, mas sim de imagens que estruturam seus "sistemas significantes" e que funcionam individual ou coletivamente. [484]O imaginário simbólico de Dubois encontra semelhança na psicanálise:

---

[481] Idem, ibidem, p. 22.
[482] Idem, ibidem, pp. 21-22.
[483] Para Dubois, a imagem simbólica é parte de um sistema de significação e, portanto, convém apresentar os regimes, diurno ou noturno, em que funciona (p.23). Cabe aqui ressaltar a referência de Dubois ao campo conceitual de Durand, onde esquema é uma imagem simbólica que equivale ao verbo, arquétipos são esquemas substantivos e mito consiste numa constelação de arquétipos dinamizados por alguns esquemas.
[484] Idem, ibidem, p.22.

> " O imaginário simbólico estabelece-se sobre a omissão, uma falha do real - como o *fort-da* freudiano que significa a ausência da mãe e produz um desvio de angústia resultante por meio de um jogo simbólico. Jogo que ele reconhece (eis a diferença essencial da ilusão especular) ao qual se refere incessantemente. Esse referente ausente determina a ambigüidade do imaginário simbólico no seu relacionamento com o real. Se o imaginário simbólico entende compensar a ausência do real, o significado assume o aspecto de uma busca ontológica, em paralelo, e recaímos na ilusão especular. Se se compensa a falta de referente com intrusão voluntária de referentes imaginários, chega-se ao lúdico, que elabora ficções explícitas, com as quais se brinca conscientemente." [485]

O *fort-da* na psicanálise freudiana é um jogo de simbolização, pelo qual um bebê ao brincar de esconder e fazer reaparecer um carretel (fort= longe e da=aqui) estabelece o que seria, para Freud, a origem da repetição. É um jogo pelo qual a criança simbolicamente domina a ausência e a presença da mãe. O *fort-da* representa

> "o gesto inaugural do controle do tempo e da manutenção da continuidade da consciência. Faculta, ao mesmo tempo, a lembrança do objeto ausente, a dilação temporal da espera de sua volta - entremeada de ansiedade e incerteza - e seu reconhecimento final, que festeja a vitória sobre o vazio e sobre a perda, o regresso ao conhecido. esse reencontro consigo próprio afugenta, especialmente na criança, o medo de seu próprio desaparecimento nos momentos em que não é visto pela pessoa amada, geralmente a mãe." [486]

Segundo Remo Bodei esse jogo aparece também no que ele chama de lógica do delírio. Esta é uma expressão daquela falta que se dá no tempo e pretende produzir o seu controle. O delírio é uma espécie de organizador das hibridações temporais que "retardam o fluxo normal do tempo", às quais o psiquismo está submetido. Tais hibridações ocorrem na vida psíquica do indivíduo, quando este é, digamos, tomado de assalto pelo seu passado que se libera, restaurando o princípio do desejo e busca a satisfação no presente ou, ainda, quando faz supor o futuro como simples continuidade do "presente inaceitável" e libera-se enquanto recusa.

As paisagens do delírio imitam as paisagens do presente que são povoadas com outras imagens indefiníveis por qualquer critério classificatório de experiência com a finalidade de romper o fluxo normal do tempo. [487]No delírio, a temporalidade é um híbrido das diferentes dimensões do tempo e se contrapõe à lógica historicista do tempo linear porque ao repetir o passado traz não apenas a recusa do presente e do futuro, mas significa também uma reordenação da

---

[485] Idem, ibidem, pp. 22-23.
[486] BODEI, Remo. As lógicas do delírio. Razão, afeto, loucura. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru: EDUSC, 2003, pp. 30-31.
[487] Idem, ibidem, p.31.

temporalidade. O próprio passado passa a ser intemporal. [488]

> "Muitos de nós, também, nos momentos de maior desalento, podemos ter a impressão de que o futuro está trancado, de que a vida acabou antes mesmo da chegada inexorável da morte. O delírio, porém, nasce quando se percebe como permanente e inelutável uma condição que, para a maioria dos homens representa uma oclusão momentânea do futuro, do esforço de organizar de algum modo o caos em que precipita uma existência considerada sem saídas." [489]

Nessa perspectiva, o delírio se manifesta como esforço de transpor uma situação material desfavorável tanto no plano individual como coletivo e pode-se antever a ampliação da "área de validade dos mecanismos do delírio individual para a dimensão coletiva, das 'épocas da vida' do indivíduo para as da humanidade." E, daí, surge "a hipótese segundo a qual a religião - assim como o delírio - tem um núcleo de verdade em eventos passados que não param de retornar com muita insistência e força, justamente porque foram recalcados durante muito tempo." [490] Bodei conclui que a força da religião "consiste justamente em sua inatualidade, em contornar o presente para soldar o passado e o futuro, o medo e a esperança, de acordo com esquemas surgidos em fases arcaicas e esquecidas da existência (...)" [491]

A religião como um sentido coletivo dos delírios, assim como todas as derivações do imaginário simbólico, tem uma longa tradição de estarem fora do regime de verdade que sustenta o discurso da Razão, mas se constituem menos numa forma de retirada irracional do mundo do que numa forma reagir a ele e de produzir um poder sobre ele. Na antiguidade, havia ainda um outro sentido ainda mais ameaçador à Razão: o sonho e a imaginação guardavam o saber e estabeleciam os elos do mundo com a verdade:

> "Nada pude dar la medida del cambio producido em el significado de la experiência como el trastorno que ocasiona em el estatuto de la imaginación. Pues la imaginación, que actualmente es expulsada del conocimiento como 'irreal', er em cambio para la antigüedad el *médium* por excelência del conocimiento. Em cuanto mediadora entre sentido e intelecto, que hace ´posible la unión em el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura lê asigna a la experiência. Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundo intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento." [492]

---

[488] Idem, ibidem, pp. 31-35.
[489] Idem, ibidem, p.32.
[490] Idem, ibidem, pp. 75-76.
[491] Idem, ibidem, p.77.
[492] AGAMBEN, Giorgio. Infância e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiência. 2ª edição.Trad. Silvio Mattoni. Buenos aires: Adriana hidalgo, 2004, p. 25.

Um exemplo disso se encontra no diálogo *Fedro*, onde Platão faz uma abordagem da relação entre escrita e oralidade e loucura e conhecimento. No diálogo que Fedro lê para Sócrates, este refuta Lysias na sua tese de que a loucura é um mal. Peter Pelbart chama a atenção de que, para Sócrates, a loucura (mania) é fonte de um bem maior quando ela é efeito de um favor divino. Nesse diálogo, a loucura não é colocada como um mal, mas também não se trata da loucura em geral. A refutação de Sócrates no diálogo platônico é importante por dois aspectos: por um lado, vê-se que Platão coloca a loucura num patamar de não hostilidade, mas também a discrimina segundo o critério de ser a boa loucura a que se deva a um favorecimento dos deuses. A discriminação entre loucura humana (patológica) e divina (em suas tipologias, profética, ritual, poética e erótica), faz desta uma sorte de caminho em direção ao conhecimento. [493]

> "A primeira das loucuras divinas arroladas por Platão é a da profecia ritual, em que o discurso oracular da pitonisa em transe diz a palavra do deus e do destino. Numa etimologia considerada hoje infundada, Platão associa delírio ou loucura (*mania*) à arte divinatória (*mantikê*). Segundo ele, os antigos (provavelmente refere-se à Grécia arcaica) viam no delirante (*manikê*) um adivinho, enquanto os modernos (seus contemporâneos) teriam introduzido um *t* no *manikê*, forjando o termo *mantikê* para designar divinatório, diferenciando-o do delirante. Ou seja, na origem, 'divinatório' e 'delirante' eram nomeados por uma mesma palavra porque eram uma única coisa. Donde a conclusão, mais geral, de que é preferível o delírio que vem de um deus (e que é uma profecia) ao bom-senso de origem humana. 'O delírio...é uma coisa mais bela que o bom-senso' (Platão)". [494]

Naquele contexto grego, pois, a desrazão ou, como afirma Peter Pál Pelbart, o "fora da razão" estava em simbiose com o profetismo, com os rituais visionários, com os atos de possessão através dos quais, aconteciam as coisas verdadeiramente importantes. [495] Giorgi Colli situa o delírio na origem da filosofia na Grécia pré-socrática. "A loucura é a matriz da sabedoria", e a filosofia está no ocaso do sábio, aquele que não enuncia um saber racional como Ulisses, mas o concebe intuitivo, artístico, enigmático e profeticamente: o oráculo ocupa esse lugar inspirado em Apolo. [496]

> "Contra a representação harmoniosa e equilibrada de Apolo depõe o próprio caráter do ritual mântico inspirado nele. A palavra oracular não se enuncia na serenidade

---

[493] PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp.23-25.
[494] Idem, ibidem, p. 25.
[495] Idem, ibidem, p.26.
[496] COLLI, Giorgio. O nascimento da filosofia. Trad. Federico Carotti. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992, pp.16-17.

> reverente, mas na exaltação mística, no transe extático próprio aos xamãs das planícies do Norte e da Ásia Central. O ritual apolíneo tinha claramente o caráter de possessão.” [497]

Assim, também, se sucede em muitas outras culturas indígenas xamânicas como as da América do Norte e do Sul, o sonho e a imaginação, os cânticos e os rituais são parte de um aprendizado onírico. [498] Tal aprendizado pela imaginação também acontece na infância em que imaginário e memória são indissoluvelmente ligados um ao outro. [499] De fato, para as crianças, “as experiências só vêm depois”. [500] Mas, mesmo com toda experiência, o devaneio, a fantasia, como diz Bachelard, “atravessa sem envelhecer todas as idades (...) sonhamos enquanto lembramos” [501]

3.7 A infância e a refundação da história

As visões de Teodora marcam a formação da irmandade cabocla, a preparação para a Guerra, bem como as questões relativas ao exercício do poder no movimento. Sugestionada pelos avós, ela estabelece, com as suas visões, o contato desejado pelos devotos com a esfera do sagrado e introduz um rito seguido por muito tempo durante a guerra: o rito do contato com a palavra de José Maria através da voz das meninas e meninos privilegiados - por causa de sua pureza que deveria ser mantida pela virgindade -, com as visões do monge. As visões de Teodora menina contêm o simbolismo do início do movimento e fim de um tempo, que interrompe a história como sucessão de acontecimentos compreendidos racionalmente e questiona incessantemente o *logos* que se opõe a infância e a imaginação, pois a infância significa não ter desenvolvida a linguagem e a razão.

> “Lembremos que *logos* significa, indistintamente, ambos os conceitos, que não há, portanto, linguagem sem uma racionalidade nela inscrita, nem razão que não possa se dizer e se explicitar em palavras. Cabe também ressaltar aqui, já que estamos nas etimologias, que a palavra ‘infância’ não remete primeiro a uma certa idade, mas, sim, àquilo que caracteriza o início da vida humana: a incapacidade, mais, a ausência

[497] PELBART, P., op. cit., p. 28.
[498] COLLI, G., op. cit., p.15.
[499] BACHELARD, Gaston. Poética do devaneio. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.99.
[500] Idem, ibidem, p. 97.
[501] Idem, ibidem, p.96.

> de fala (do latim *fari*, falar, dizer e do seu particípio presente, *fans*). A criança, o *in-fans* é primeiro aquele que não fala, portanto, aquele animal monstruoso (como o dizia Lyotard), no sentido preciso de que não tem rugido, nem canto, nem miar, nem latir, como os outros bichos, mas que tampouco tem o meio de expressão próprio de sua espécie: a linguagem articulada." [502]

Para Walter Benjamin, a linguagem é o grande espaço da *mímesis* e, segundo Jean-Marie Gagnebin, através da *mímesis*, Benjamin mostra que a criança passa da experiência mágica à experiência do mundo que pode controlar. Este processo de troca ocorre sem hierarquias e no qual se dá a passagem da mágica à racionalidade cotidiana na medida em que a criança se perde de si mesma ao perder os limites de si com o mundo, confundindo-se com os objetos, mas, sem, entretanto, identificar-se com eles. Para ele, a desistência da soberania de si em favor da coisa coloca a experiência mimética como um processo de não identificação. [503] O conceito de *mímesis*, para Benjamin, distancia-se, portanto, da *imitatio*, como obra de representação do mundo, como cópia, e postula, ao contrário, que a experiência mimética é uma forma primordial de apropriação do mundo, das coisas e dos significados, sobre os quais ela pode exercer o seu domínio ou a sua submissão.

As visões de Teodora são pontuadas na historiografia pelas afirmações que testemunham a influência direta dos seus avós no caso das suas visões, como sendo "um golpe premeditado" fruto de uma obra intelectual "capaz de conceber um plano audacioso de convulcionar o Contestado" [504] Mas, nem sempre a perspectiva da condenação por esse ato é a predominante. Marli Auras trata a intervenção de Teodora, ou melhor, de Querubina e Eusébio, através de Teodora (e depois do jovem Manoel) como um momento compreensivelmente necessário para a criação da direção política do movimento.

> "A intervenção mediadora inicial de Teodora foi importante porque aglutinou pessoas. Uma vez dado tal ajuntamento, entretanto, e face à capacidade repressora do mundo profano, já duramente sentida em Iraní (e sempre presente como uma possibilidade concreta), era necessário organizar e dirigir o povo. A representação religiosa continua a ser trabalhada por aqueles homens, naquelas condições históricas vigentes. Manoel, nos dias seguintes, encontra-se com o monge na floresta, até que este determina que todos – levando tudo o que fosse possível – deveriam seguir para

[502] GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Infância e pensamento." In: GAGNEBIN, J. M., Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.172.
[503] Idem, ibidem, p. 360-361. O processo de identificação e da empatia é próprio do historicismo, é alvo da crítica de Benjamin, como já foi discutido.
[504] CABRAL, Oswaldo Rodrigues. A campanha do Contestado. 2ª edição. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 221.

> Taquaruçu, onde ergueriam uma 'cidade santa'.Lá José Maria reapareceria para todos." [505]

Considero que essa questão é mais complexa do que propõe a autora, pela ênfase que ela dá ao sentido de haver uma necessidade de direção no movimento sertanejo, pois antes da aceitação do dirigismo imposto há que se considerar a contrapartida do consentimento de um grande número de pessoas no qual se entrelaçam diferentes significantes, como a fé e a incerteza. Acolher a necessidade do dirigismo encaminha para a defesa da necessidade da Guerra. Observar as circunstâncias da organização do movimento nos coloca diante de um ponto em que se estabelece o problema da verdade numa situação em que tudo na realidade dos sertanejos parecia inacreditável. O contexto revela uma situação em que qualquer verdade mereceria a dúvida e qualquer mentira mereceria crédito. Como diz Michel de Certeau, "no campo onde se combinam significantes não se sabe mais se eles entram na categoria de 'verdade' ou na de seu contrário a 'mentira', se eles se referem à realidade ou à imaginação." [506]

Na perspectiva em que introduzi a questão, entendo que se trata menos de julgar a política do movimento como engodo ou necessidade, como acusação ou defesa da cúpula mentora, e sim de observar que na situação posta em relevo, o poder para ser efetivado em seu exercício precisa desvincular-se do aspecto mesmo da necessidade da direção. Esta é, de certa forma, escamoteada, dissimulada, no momento em que deixa de ser elaborada no próprio movimento e surge num plano fantasmático. A situação de total desconhecimento e espanto diante da realidade da expropriação das terras e da exploração compulsória dos trabalhadores rurais sem-terra, situação em que nenhuma experiência de vida é válida para constituir as bases do enfrentamento, anuncia um hiato na história, um ponto zero. Primeiro é preciso sentir e vencer essa ausência para depois haver a ação. Repito com Bachelard, aqui também, que a experiência não está necessariamente *à priori* da enunciação. Por vezes, o surgimento da linguagem consiste em um tatear entre o conhecido e o desconhecido. A função da criança torna-se mais compreensível assim, como a situação de poder na qual a figura da criança é colocada e aceita, senão por todos, certamente por muitos.

---

[505] AURAS, Marli. Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla. Florianópolis: ED.UFSC/Cortez, 1984, p. 75.
[506] CERTEAU, M., (2002) op. cit., p. 264.

A criança joga com os elementos da realidade, transforma a realidade em sua fantasia. Ela imita o mundo que vê, com os elementos que vê, e o reconstrói, se apropria dele (Benjamin). Quando a realidade está saturada de impossibilidades, ela joga e abre passagens no real. A menina sonhava com José Maria, com as histórias do monge e o sonho era real. Ela passou a ver José Maria, a conversar com ele. O sonho de Teodora criança mistura a autoridade da palavra e do ensinamento do monge à sua falta de experiência, e, metaforicamente, consiste na infância que situa-se no início de todo conhecimento possível do novo. O sonho e a visão são a relação com o conhecimento puro.

Numa sociedade ou cultura baseada na experiência, no valor do aprendizado cotidiano e da transmissão da experiência, de repente, o sonho de uma criança passa a ser o portador da verdade. O sonho da criança ganha autoridade porque em toda experiência baseada nas gerações passadas nada mais há que se ensine sobre o cotidiano, nada há de experiência residual que possa servir ao encorajamento necessário, pois, até então, sobre todo acontecimento há uma experiência e um ensinamento nela baseado. A experiência tem o valor da lógica do ensinamento. Na Guerra não há uma formulação possível para os acontecimentos, a experiência está ausente porque já não tem raízes. Freud e depois Benjamin apontaram essa nova subjetividade originada da Guerra moderna, da guerra que encerra e que enterra as utopias que gestaram a modernidade: utopias da racionalidade que deram ao sujeito - dito moderno - o controle sobre a experiência. Esse é o legado da *hybris*, o excesso da Razão.

As manipulações de Querubina, a partir da revelação de sua influência desacreditam as visões da menina tardiamente, mas naqueles tempos as visões de Teodora significavam uma janela para ver o que era o mundo conhecido, familiar, cotidiano e que se tornou estranho, traiçoeiro, fantasmático. Tudo em que se acreditava ter ou ser não existia mais. O que poderia ser apenas um jogo, uma fantasia de criança, passou a ser, dito em termos lacanianos, o objeto do desejo do Outro e, portanto, não está em causa uma condenação prévia, pois para haver desejo há que existir uma demanda, uma falta e tudo o mais se desencadeia em sua extensão e se resolve, no caso presente, na angústia de Teodora. De acordo com Diana Rabinovich, "o desejo do outro não é uma questão de intenções boas ou más, "[507]

[507] RABINOVITCH, Diana. A angústia e o desejo do outro. Trad. André Luís de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005, p.99.

pois é anterior a qualquer qualificação. Complementa, ainda, Rabinovich, que em Lacan, nos Seminários VII, VIII e XVII, não se encontra referência a uma posição malvada e sim a posições canalhas que "consiste em operar a partir do desejo do Outro, com pleno conhecimento, a fim de manejar o sujeito para seus próprios fins, é uma certa manipulação do desejo do Outro para seus próprios fins." [508]

Portanto, o poder da criança não está somente em realizar a mediação entre o sagrado e o mundano, mas em fazer despertar do *continuum* histórico o novo, a infância do movimento: onde irrompe a fala irrompe o fora da Razão. O monge fala a Teodora, Teodora fala ao povo e essa fala sem *logos*, se opõe ao *cogito* e enquanto este, como *pensar sobre o pensar* "nos dirige a mais profunda interioridade, o falar do falar nos leva a esse fora em que some o sujeito que fala." [509] Teodora perde-se de si para tornar-se o veiculo da voz de onde emana o poder. A infância de Teodora não foi como a de qualquer criança, e qualquer criança em situação de guerra não tem infância alguma. A infância que significa a experiência inicial da linguagem verbal, como diz Giorgio Agamben, apresenta o início do movimento mediante a fala profética do monge através da menina Teodora. A ausência da linguagem emblematizada na fala da menina Teodora faz convergir o espaço interdito da morte de José Maria com o espaço inaudito da criação de uma nova ordem. A fala de Teodora como das outras crianças medeia o exercício do poder, por esse fenômeno de fazer surgir e sucumbir no desaparecimento. A criança é tida como frágil, pura e ingênua o suficiente para apenas mediar a voz do comando sem aspirar ao próprio comando, ela não aspiraria poder, por isso sua atuação é convincente como acessória ao exercício do poder.

A infância de Teodora, segundo a historiografia, não se traduz em um registro capaz de trazer algum comentário sobre a vida de uma criança ou a das crianças do Contestado. Mas, segundo notou Duglas Teixeira Monteiro, o fato de que crianças fossem levadas aos redutos, evidenciaria a disposição dos sertanejos de iniciarem uma nova vida, pois essa "não é uma opção individual de alguém que toma a decisão de engajar-se em uma luta armada."[510] O mesmo autor ouviu um relato de Dona Virgília, aos 68 anos, de Curitibanos, que passou parte de sua infância e adolescência no reduto de Santa Maria:

---

[508] Idem, ibidem, p. 100.
[509] PELBART, P. op. cit, p.117.
[510] MONTEIRO, Duglas T. Os errantes do novo século. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 107.

> " Era criança, tinha 10 anos, quando foi com seu pai, o Capitão Paulino Pereira, e um irmão de 14 anos para o reduto de Santa Maria. Desde pequena, tinha uma coisa consigo: desejava conhecer S. João Maria (havia sido criada nessa tradição). João Maria aparecia nos redutos, - dizia-se -, por isso quis ir para lá. Apesar da oposição da mãe, fez pé firme e obteve apoio do pai em seu propósito. Afinal, chegando lá, não vou nenhum – "se tinha não vi'. 'Milagres sim, isso havia lá', pois livravam-se de grandes perigos." [511]

O simbolismo das crianças na Guerra está restrito a uma referência ao exercício do poder num determinado momento e em circunstâncias muito específicas. E esses personagens infantis não são evocados como crianças – salvo para configurar uma irresponsabilidade ou infantilidade do próprio movimento, pejorativamente, portanto. Eles são interpelados como são os adultos, ou seja, como aqueles que têm contas a prestar. O descrédito misturado ao insólito aparece. Teodora, já velha, reconheceu que as suas visões de menina eram invenções dos seus avós para comandar o movimento. [512]A brincadeira virou mentira, talvez culpa. "Se não há identidade nem certeza, o mundo da imaginação é possível".[513]

O espaço da infância é o espaço em que habita o início do movimento, e parte do imaginário que define a sua origem escatológica, o qual sugere a transcendência e a superação do momento crucial da inação a partir das visões de Teodora menina que cercada de vozes, fazia repercutir em seu imaginário o desejo de uma outra voz: o anúncio da volta de José Maria, que estava encantado, encoberto no Iraní, depois da heróica batalha contra as forças do Governo. A morte do monge encerra toda uma alegoria da sua passagem para o exército encantado e do seu retorno para dar um rumo ao povo que o esperava. Em poucas palavras, o esboço da infância de Teodora, é o esboço da origem do movimento sertanejo, a espera pelo acontecimento, pela voz definitiva, pelo aprendizado de ler nesse mundo os sinais.

> "Completado um ano da morte de José Maria, nada ocorreu; houve apenas um aumento da sensibilidade das pessoas a qualquer sinal de iminente mudança. Isto aconteceu em São Sebastião das Perdizes. A menina Teodora, com onze anos de idade, neta de Eusébio Ferreira dos Santos, começou a relatar sonhos e visões que tinha com José Maria e a difundir a necessidade de todos se dirigirem a Taquaruçu afim de aguardar o retorno do monge junto ao 'exército encantado' de São Sebastião" [514]

---

[511] Idem, ibidem, p. 245.
[512] MACHADO, Paulo P. Lideranças do Contestado. Campinas: UNICAMP, 2004, p.199.
[513] FLESTER, Alba...(et al.). Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet. Trad. André Luís de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005, p. 33.
[514] MACHADO, op. cit., p. 198.

O poder de Teodora não é somente imanente às suas visões e audições do monge José Maria e da transmissão das suas palavras, mas ao enredo em que tal situação se insere, de tal modo que parece não ser possível desvincular as visões de Teodora e de outras crianças das formas de exercício do poder. Querubina, a avó de Teodora, era pessoa influente devido à sua crença fervorosa no retorno de José Maria e, por conta das visões da neta, tomava a frente da organização do movimento juntamente com Eusébio. O casal Eusébio e Querubina exercia o comando na orientação dos fiéis que procuravam a menina desde que esta havia declarado publicamente ter tido visões do monge e que ele lhe falava. Numa das audições, José Maria indicava que seus avós rumassem para Taquaruçú para esperar o dia de sua ressurreição. Segunda consta, não houve dúvidas da parte de Eusébio e Querubina e o pedido foi realizado. Taquaruçu se tornou uma cidade santa, recebendo uma multidão de pessoas em busca de respostas e de uma condução capaz de dar um novo rumo às suas vidas. Teodora, pouco depois de orientar a organização dessa primeira cidade santa, "perdeu o aço" e deixou de ter visões. Ela parece ter sido tomada por uma grande angústia ou ter-se amedrontado com a situação de comando.

Manuel, um jovem de 18 anos, filho mais novo de Querubina e Eusébio, assumiu, então, o comando do movimento, sendo ele o primeiro sucessor de Teodora nos contatos com o monge. Houve outros meninos e meninas, que se sucederam em posições de comando, conduzindo e orientando com suas visões e audições do monge, uma população cada vez maior em combate efetivo na Guerra. Na linha de sucessão imediata de Teodora vieram os "meninos de Deus", Manuel e Joaquim, respectivamente filho e neto de Querubina e Eusébio, também o menino Linhares e Maria Rosa, a mais influente entre outras meninas conhecidas simplesmente como virgens. Rosa Maria consolidou sua liderança, tendo comandado o reduto de Santa Maria num dos períodos mais críticos do movimento, quase no final da Guerra. Mas, omo se percebe na sucessão que se estabeleceu,

> "[...] as lideranças de Teodora, Manoel e Joaquim não estavam apenas apoiadas em suas anunciadas capacidades mediúnicas e sagradas. O poder destes jovens era respeitado principalmente porque sua autoridade era bancada pelo patriarca Eusébio Ferreira dos Santos e sua esposa Querubina." [515]

[515] Idem, ibidem, p.218.

E, em contrapartida, entende-se que “o desgaste destas lideranças frágeis era o próprio desgaste da liderança de Eusébio” [516], pois na sucessão destas vieram as chamadas “ lideranças de briga”, com comandantes guerreiros, como Adeodato, possivelmente atendendo não mais ao preenchimento da falta e à marcha rumo a uma nova ordem regida pela utopia, mas às tarefas ligadas à sobrevivência dentro dos próprios redutos.

O milagre autoriza a transgressão, sendo ele mesmo transgressão e o poder a ela imanente tem especificidades e uma estrutura não somente imaginária, mas material, corpórea. Quero dizer que, além da recomposição da memória popular para o enraizamento cultural da figura dos monges, foi necessário o milagre, a imagem contemporânea do milagre que contém o imaginário e o delírio e autorizava a transgressão, a estruturação do poder e a Guerra. Assim, o movimento do Contestado foi fundado sobre o milagre, sobre a palavra profética do monge João Maria que transgrediu a ordem das coisas e terminou com o exercício tirânico do poder com Adeodato, último líder dos sertanejos. E, como percebeu Pierre Clastres, a história de “povos sem história”, é sempre uma história de luta contra o Estado e lugar da origem de um poder:

> “No discurso dos profetas jaz talvez em germe o discurso do poder, e sob os traços exaltados do condutor de homens que diz o desejo dos homens se dissimula talvez a figura silenciosa do Déspota. Palavra profética, poder dessa palavra: teríamos nela o lugar originário do poder, o começo do Estado no Verbo?” [517]

[516] Idem, ibidem, p.218.
[517] CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac&Naif, 2003, p.234.

Capítulo 4

Teatro e Memória

4.1 O teatro e a memória do Contestado

> "Quien dice memória dice narración; se puede narrar con la palabra y con la imagen y también seleccionando hechos o mostrando su totalidad, lo que importa es narrar". (Eva Giberti, memória activa). [518]

A epígrafe traz uma definição de memória ao modo de Homero, que bem poderia ser, ainda que paradoxalmente, a máxima do teatro épico. O paradoxo encerra um tipo de lógica mimética, como defende Phillipe Lacoue-Labarthe, pois por ela pode-se pensar nos extremos aparentados. [519] Nesse caso, ligando a atividade de reelaboração incessante e subjetivada da memória com o teatro épico, em que tudo adquire dimensão narrativa visando à politização do ato de narrar e a explicitação de todas e relações e interesses que o envolvem. Segundo Eva Giberti, o ato de narrar é propriamente um ato de memória e, estendendo essa idéia para a presença do teatro épico como forma de narrar o Contestado, pretendo abordá-lo para enfatizar não só a politização deste ato narrativo, mas também para definir uma outra política de memória. A tensão política entre o teatro e a memória oficial do Contestado serve de eixo central para a abordagem de dois textos teatrais: *Contestado - A guerra do dragão de fogo contra o exército encantado*, de Antonio Cunha e *O Contestado* de Romário Borelli, ambos compartilhando a influência épica.

A peça de Romário Borelli, escrita em 1971, foi encenada pela primeira vez em 1972, pelo Grupo Armação exatamente no contexto de criação do grupo. A peça que foi encenada à época era bem diferente do texto que se tornou definitivo, devido às estratégias para driblar a censura. [520] Em 1974, o texto

---

[518] GIBERTI, Eva. Memória activa. In: http://www.evagiberti.com/articulos/ddhh03.shtml.
[519] LACOUE-LABARTHE, Philippe. A imitação dos modernos. Trad. João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.159.
[520] A peça encenada em Florianópolis trazia uma miscelânea de personagens e histórias importantes no panorama cultural catarinense, como Cruz e Souza e Anita Garibaldi. O efeito da montagem traduzia uma espécie de ufanismo para camuflar a apresentação fragmentada do texto da peça *O Contestado*.

reformulado, foi encenado na Universidade de São Paulo mesmo sofrendo cortes. Em 1979, com o fim do AI-5, a peça foi finalmente liberada sem cortes e encenada com elenco paranaense, sob a direção de Emílio de Biasi, no Teatro Guaíra de Curitiba, juntamente com outras duas montagens: *Macunaíma* (baseada na obra de Mário de Andrade) e *Rasga Coração* (peça de Oduvaldo Vianna Filho). Na década de 80 essa montagem de *O Contestado* viajou por vários estados brasileiros e, nesses mais de vinte anos, a peça já foi remontada e reencenada diversas vezes. Há quinze anos a montagem da peça é realizada pelo Grupo Temporá, da cidade de Caçador. [521]

O Contestado de Borelli compõe-se de 27 atos, misturando personagens anônimas (estas em maior número) a outras baseadas em figuras reais como o Monge José Maria, Adeodato e Elias. A maioria das cenas enfoca as personagens anônimas e o seu cotidiano antes e durante a organização do movimento sertanejo. São cenas curtas que trazem, como que em peças de um mosaico narrativo, os elementos que compõem o modo de vida e trabalho de homens e mulheres sertanejos, a atividade na roça - incluindo as relações entre coronéis e seus empregados -, a lavação de roupa na beira do rio, as benzeduras e o carteado e, sobretudo, as representações de fé nas palavras dos monges e nos seus milagres, incluindo a participação decisiva de José Maria na organização do movimento através da ênfase ao seu discurso contundente.

Essa peça retrata, acima de tudo, o papel estruturante da religiosidade no movimento, como catalizadora da união das pessoas comuns que, no contexto de perda de suas terras para os empreendimentos ferroviários e a colonização européia, tiveram que marchar em busca de uma outra possibilidade de sobrevivência. Nessa marcha pela sobrevivência, encontraram violências ainda maiores, como a intolerância religiosa e o total abandono por parte do Estado para um recomeço. A encenação do cotidiano é propicia para que a grande protagonista da peça de Borelli seja a cultura popular, que tem na fala e na dicção dos caboclos do Contestado uma grande força de expressão poética e de contestação, exatamente porque Borelli organiza não apenas as falas, mas procura retratar uma postura e um modo de pensar, que foge de qualquer maniqueísmo - geralmente uma saída comum quando se trata de expor a verdade do vencido. Na cena 4, a personagem Mercedes, uma lavadeira

---

[521] Em 2005, a peça foi reencenda com direção de Avito Correia.

que está ensinando uma outra mulher no ofício de lavar roupa, recebe a notícia da chegada de João Maria. A personagem se coloca como um contraponto em relação à idéia que se faz de que a cultura sertaneja seja dominada pelos costumes festeiros e pela credulidade absoluta.

> "Não carecia nem dizê (sobre a chegada de João Maria). Quarqué motivo é bão pra tirá essa gente de casa, meno o trabaio. To sabendo que já se achegaro co'as viola, os baraio e tudo mais. Já tão querendo fazê baile na pregação. Inté posso apostá que a pinga tá correndo sorta ali na bodega do Zé Luiz e ante memo de o santo chegá a metade já vai ta bebo e inté é possive de tê um esfaqueado lá no chão.[...]" [522]

Essa personagem coloca a seu modo, também, a postura autoritária, intolerante e insubmissa da mulher sertaneja trabalhadora. Essa voz feminina subalterna expõe uma não condescendência com os costumes masculinos e se coloca como voz de comando.

> "Pra dizê o bem se óia pra quem. Esse pessoa carece de grito pra criá vergonha. Povinho que só é ligero pra corrê pras bodega. Mais vamo lá. Vamo vê o que acontece. E se esse monge não falá o que deve, eu vô dizê pra ele como é que deve sê." [523]

Atitude semelhante se verifica também com Querubina, uma das personagens centrais da peça de Antonio Cunha, e baseada na figura real de uma mulher autoritária e persuasiva que coagia a neta Teodora, ainda criança, a falar de visões do monge José Maria. Com o fim de ocupar uma posição de poder dentro do movimento, as visões de Teodora cumpriram um papel decisivo que deu a ela – Querubina - e ao avô de Teodora, Eusébio, um papel central na organização e orientação dos devotos de José Maria. Na cena 14 da peça de Cunha, a personagem Querubina declara a sua perspectiva:

> "- O que precisa ser dito. Nós ouvimos o que o Santo disse em pessoa. Nós sabemos o que o Santo quer. [...] Não importa a boca, importa a palavra dita. Não importa o santo, importa o milagre feito. Não importa a idéia, importa o acontecido. Não importa o meio, importa a finalidade." [524]

---

[522] BORELLI, Romário J. *O Contestado*. Essa cena é composta pelas personagens Mercedes e Etusa, ambas lavando roupa num riacho. Mercedes ensina Etusa a lavar roupa, enquanto chega João, compadre de Mercedes que convida as duas a irem ver João Maria. (pp.9-10).

[523] Idem, ibidem, p.10.

[524] CUNHA, Antonio. *Contestado: a guerra do dragão de fogo contra o exército encantado*. Nesta cena estão Querubina, Eusébio, Manuelzinho e Teodora moça ao fundo, em segundo plano, brincando com sua boneca de pano. Neste momento estão Querubina e Eusébio conversando, aturdidos com o assédio das pessoas que desejam ver a neta Teodora, a menina vidente e amedrontada cujas conversas com José Maria estavam rareando. Discutem eles a fragilidade de Teodora para assumir essa missão e Querubina decide que, mesmo que as visões não aconteçam mais, o casal deveria garantir a continuidade do milagre. Chega

A peça de Antonio Cunha, escrita em 2002 e encenada pelo Grupo Armação em 2003, com a direção do próprio autor, está estruturada em 25 atos e seus personagens são baseados em figuras reais, como Teodora e seus avós Querubina e Eusébio, o Monge José Maria, Percival Farquhar, Coronel João Gualberto, Joaquinzinho, Manuelzinho, Manuel Rocha, Praxedes Gomes, Chico Ventura, Maria Rosa, Adeodato, General Setembrino de Carvalho e o Comandante Matos Costa. A peça de Cunha traz à cena alguns dos principais nomes da Guerra do Contestado e enfoca a vida privada e as relações íntimas entre as personagens. O texto expõe aspectos sombrios do comportamento das personagens reais como a ambição de poder de Querubina e, também, os desejos perversos do capitalista Percival Farquhar. Na cena 3 da peça, ele aparece brincando com um pequeno trem, imitação dos trens reais que, nas ferrovias por ele patrocinadas, cruzavam os sertões do Brasil, desde a Amazônia com a construção da Madeira-Mamoré, parcialmente concluída em 1910, antes de chegar ao sul do Brasil em 1912. [525]

Mesmo não sendo o meu objetivo aqui, explorar a referencialidade histórica de cada personagem ou fazer uma análise comparativa entre as peças, cabe registrar que ambas, ao retratar o cotidiano e a vida privada, detém-se sobre aspectos pouco tocados pela historiografia. [526] Trata-se, portanto, de uma poética teatral que supõe a existência da memória oficial monumental e documental, bem como suas lacunas, e possibilita, através da narrativa, a intervenção no seu mecanismo de funcionamento. Os textos teatrais que tematizam o Contestado têm, portanto, na questão da memória uma função especial, a de trabalhar contra a memória fixa, trazendo os discursos fundacionais à cena, mas explicitando suas falhas e interrupções, constituindo, assim, novos saberes em trânsito. Essa memória disputa, assim, um espaço importante que visa "conseguir rearticular as vozes dissidentes em

---

Manuelzinho, filho de Querubina e Eusébio, aquele que dali em diante assumiria a mando dos pais, a missão de Teodora. (pp. 15-16).

[525] Nesta cena da peça de Antonio Cunha, Percival Farquhar, está em sua banheira, fumando um charuto e conduzindo um trem de brinquedo sobre a borda e especulando com seu ajudante sobre as suas conquistas em terras brasileiras, dizendo-se "um desbravador...", p.3.

[526] Me refiro aqui aos casos de Teodora e Adeodato. Teodora aparece em referências breves somente como a menina das visões de José Maria. Adeodato, por sua vez, é bem mais citado, mas sempre atendendo aos estereótipos do jagunço ou como um bandido cruel e temido. Somente Paulo Pinheiro Machado e Donaldo Schüler conseguiram humanizar, de fato, o discurso sobre esse que foi o último líder dos sertanejos.

microcircuitos alternativos que contestam o formato regulamentar de uma significação única.” [527]

A economia político-discursiva presente na textualização teatral não traz à cena a racionalidade historicista presente no discurso oficial nem erige monumentos para sua contemplação, mas inverte seus preceitos. É o que faz Borelli na peça *O Contestado*, quando coloca a linguagem cabocla no protagonismo da ação ou, ao apresentar um corpo de signos numa narrativa que desenha a subjetividade, como faz Antonio Cunha com os signos dos traumas na peça *Contestado - A guerra do dragão de fogo contra o exército encantado*.

No aspecto narrativo das peças sobre o Contestado é que a influência do épico se faz notar e, em contrapartida, a perspectiva de Brecht de que “os episódios históricos seriam os mais apropriados”, torna o épico a forma mais capaz de colocar em discussão temas tangenciados pelo discurso historiográfico como é o caso da Guerra do Contestado. Mas, é importante salientar que a relação íntima com os episódios históricos também esconde um perigo, o de que haja apenas uma espécie de reiteração de certas idéias pré-concebidas, pois ao lançar um tema histórico, a literalização – que transborda a cena e invade a platéia -, busca na informação prévia do público, as âncoras da história contada. Para evitar tal perigo, de reincidir no que pretende criticar, o princípio do teatro épico é nunca, meramente, reproduzir um fato, mas criar sobre ele o efeito de distanciamento para a atuação crítica. Nesse caso também não é só o narrar o evento histórico, mas a problematização de suas âncoras literárias se tornam necessárias. E é nesse sentido que quero encaminhar a minha discussão sobre a importância do épico na representação teatral da Guerra do Contestado.

No teatro, pela primeira vez, o caboclo é o protagonista de sua história e tem restituído o espaço de sua memória. Como diz Halbwachs, a memória é sempre coletiva e depende de um espaço onde residem as suas significações. Acredito não ser demasiado tornar a enfatizar, que a desertificação do espaço de memória e a conseqüente produção substitutiva dos lugares de memória, não correspondem aos mesmos significados que preenchem a memória coletiva. Por conseguinte,

---

[527] RICHARD, Nelly. Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.25.

> "É sobre esse espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação e nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças.(...) Todo quadro tem, com efeito, uma moldura, mas não há qualquer relação necessária e estreita entre uma coisa e outra, e a moldura não pode evocar o quadro." [528]

Nesse sentido, é preciso, ainda, reler aquela mesma sétima tese de Walter Benjamin sobre a história, porque, segundo ele, é necessário extrair do documento de cultura o documento da barbárie, e do mesmo modo "como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura." [529] E é nisso que reside o problema da memória, pois este é sempre um problema de transmissão, de passagem, e assim definida torna mais insidiosa a memória como monumento/documento – como memória para outros -, pelas conseqüência na cultura local e na memória coletiva, bem como sobre os traumas sofridos pelos impactos da modernidade no Contestado - como a implantação da ferrovia, a colonização de terras por estrangeiros, fruto de políticas migratórias eugênicas -, e pela Guerra. O teatro épico como demolidor de monumentos históricos propõe um andar sobre as ruínas e reelaborar imagens e discursos.

4.2 Narrar o Contestado: o épico.

"Que é o teatro épico?" é a pergunta que Walter Benjamin lança, como que repetindo um espectador, para articular uma mudança de percepção sobre a cena teatral do século XX provocada por Bertold Brecht. [530] Digo "percepção" propositalmente, porque o épico comporta uma mudança formal do texto dramático, mas visa, com isto, a mudança da recepção pública. Benjamin diz que o ponto de referência, neste caso, é o palco e não o drama. O palco, o comportamento dos atores, a cena, tudo isso passa por uma transgressão na abordagem própria do teatro

---

[528] HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004, p.150.

12 BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história." In: BENJAMIN,. W., Magia e técnica. Arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.225.

[528] BENJAMIN, Walter. " Que é o teatro épico?." In: BENJAMIN,. W., Magia e técnica. Arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78.

épico. Digamos, para simplificar, que há uma tomada de consciência de que todos esses elementos – o palco, os atores, a cena -, compõem o “aparelho teatral” e têm uma função instrumental: ou servem para a preservação ou servem para a transformação da realidade a qual remetem os textos. Assumindo essa política inerente à cena teatral, o palco se transforma em tribuna. No teatro épico, as relações entre palco e público, texto e representação, diretor e atores são todas relações políticas.

> “Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.” [531]

O teatro épico dotado de tais características inaugura uma poética anti-romântica e anti-trágica: a que se define pela “aderência imediata à vida” e, portanto, preserva a liberdade da encenação em relação ao texto escrito. O teatro épico é gestual, define-o Benjamin. Cabe dizer que, conseqüentemente, a definição do épico é realizada a partir da sua oposição ao drama, tomado pela sua inserção na sociedade burguesa. Para Peter Szondi o drama se distingue entre burguês e moderno, sendo que o épico surge da crise do drama moderno a partir de Ibsen, no final do século XIX, pela inversão da tríade conceitual formada pelo domínio do fato, do tempo presente e da relação intersubjetiva predominantes no drama clássico.[532] Para Szondi, portanto, existem três categorias de análise para observar a transição do drama: o tempo, a intersubjetividade e o fato, que ele observa paradigmaticamente em Ibsen.

> “Em Ibsen, o passado domina o lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. (...) o fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. (...) Com essa interiorização, o tempo presente e ‘real’ perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a seqüência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna.” [533]

---

[531] Idem, ibidem, p.79.
[532] SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.91.
[533] Idem, ibidem, p. 91.

Na transição proposta por Szondi, a relação forma-conteúdo que era complementar no drama clássico, assim como a relação sujeito-objeto está diferida e em contradição até que "a mudança para o estilo em si não-contraditório se efetua à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em (nova) forma e, com isso, explodem a forma antiga." [534] Um dos desdobramentos dessa linhagem "contraditória" da transição dramática ao épico é o monólogo interior que se ancora no conteúdo subjetivo, na interioridade das personagens, a partir do estilo épico tradicional, mas sem a distância e a intensidade do épico brechtiano. [535]

Anatol Rosenfeld concorda com Szondi e retoma a exemplaridade de Ibsen, pois nele a possibilidade do diálogo intersubjetivo é questionada pela prevalência da memória que enfatiza o processo de subjetivação, do mesmo modo que nesse horizonte dramático ainda não se pode avistar a intensa narratividade do épico: "A memória encena o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso. Ademais, o sujeito atual tende a objetivar o sujeito passado, estabelecendo-se, deste modo, a típica oposição sujeito-objeto da épica (I,2, c)."[536] A forma épica se consolida dramaturgicamente na medida em que a relação sujeito-objeto diferida se realiza numa nova forma. No entanto, a sua literalidade, segundo Benjamin, é uma questão aberta [537] e a inserção do teatro épico no Brasil mostra que as adaptações do texto teatral ao épico estavam bastante influenciadas pelas soluções dramáticas. [538] Não é o objetivo aqui traçar a trajetória do épico no Brasil, mas essas considerações são importantes na medida em que tais características se constituem em influências na representação teatral da Guerra do Contestado.

A função primordial do gesto no teatro épico como enfatiza Benjamin, tem a ver com a expansão da linguagem cênica para além do texto e pode ser definida por um desejo de ampliar o seu teor de verossimilhança. Segundo Benjamin,

---

[534] Idem, ibidem, p.95.
[535] Idem, ibidem, p.95.
[536] ROSENFELD, Anatol. O épico, p.88.
[537] BENJAMIN, W. op. cit., p.80.
[538] COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 24-29. A autora encontra o problema da transição entre as soluções dramáticas e épica na peça *Eles não usam black tie*, onde ela vê um descompasso entre forma e conteúdo, a começar pelo tema - a greve – que é um tema histórico (épico), mas ainda desenvolvido basicamente pelos diálogos, uma forma característica do drama. Outra solução dramática, apontada pela autora, é a relação de continuidade entre as cenas que acaba por precipitar e encaminhar o desfecho.

o gesto “é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto.” Aqui a verossimilhança é pensada por Benjamin no sentido persuasivo, porém não catártico, correspondendo a um gesto que seja um “fluxo vivo” em direção ao espectador, com força dialética e sem ser dominante. É por isso que, “em conseqüência, para o teatro épico a interrupção (pública) da ação está no primeiro plano.” [539] E, vale lembrar, o gesto é narração, assim como a narração, seja a partir do texto ou do gesto, é a própria ação.

Em decorrência, a função do texto no teatro brechtiano é considerada por Benjamin um tema difícil porque ele se subordina ao gesto, ou melhor, o texto se subordina à amplitude do gesto que engloba outras linguagens. Nisso pode ser observada a sua função política constituinte de, pelo seu caráter episódico e não linear, permitir a interrupção da cena, a intervenção no acontecimento cenográfico não no *continuum* do texto, mas do gesto. É a variação episódica da moldura que, como diz Benjamin, transforma “o teatro gestual num teatro épico”. [540]

As cenas em separado expõem o real cotidiano à atividade produtiva e não aprioristica da consciência: “Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’.” [541] O reconhecimento das condições como resultado do processo provoca um assombro do entendimento, e é com tal assombro que, segundo Benjamin, “o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática” [542], que se pode entender como racional.

Essa “herança remota” a que se refere Benjamin, não é somente socrática, mas também, anti-nietzschiana porque é, sobretudo, anti-trágica. O caminho alemão tomado pela guinada anti-trágica não passa, entretanto, por Nietzsche, mas por um caminho que Benjamin chama de “trilha de contrabandistas”, rasgada na vereda estética do “sublime, mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco.” [543]A trilha aberta por essa tradição leva a Brecht e ao surgimento do herói não-trágico e chega até as modernas técnicas, como o cinema e o rádio nas quais a intervenção do público é a base sobre a qual é retirado o virtuosismo aristocrático dos atores.

---

[539] BENJAMIN, W., op. cit., p. 80.
[540] Idem, ibidem, p.81.
[541] Idem, ibidem, p.81.
[542] Idem, ibidem, p.81.
[543] Idem, ibidem, p.83.

O procedimento que incorpora as técnicas modernas foi difundido por Erwin Piscator (1893-1966), que desenvolveu em Berlim na década de 1920, o teatro proletário e a idéia de drama documentário: "O discurso épico da época só poderia ser levado ao palco, segundo Piscator, em forma de reportagem ou 'revista', numa apresentação simultânea e sucessiva de um sem-número de quadros." [544] Rosenfeld destaca, ainda, que

> " É importante salientar que Piscator usava as projeções não só como comentários e elementos didáticos, mas também como ampliação cênica e pano de fundo, logo geográfico, logo histórico, para relacionar o palco com a realidade contemporânea da peça [...]" [545]

Piscator, na precedência do épico, procurava fazer a demonstração da história total utilizando diferentes planos: o teatro é histórico no abranger a totalidade histórica e não apenas uma parte. Brecht, como continuador do épico, ao contrário, faz a demonstração da pequena história: "mostra seres situados em um lugar e em um momento particulares. (...) Uma peça de teatro é composta de fragmentos de realidade, de situações brutas reveladas a partir de gestos, de objetos simples." [546]

A relação entre Brecht e Piscator não se verifica somente na sucessão que aprofunda o épico, mas porque ambos são tidos como herdeiros do naturalismo. Esse é um terreno complexo onde o naturalismo de Brecht parece ser observado somente se estiver em relação a outros critérios de análise. Para Rosenfeld, as teorias de Brecht não são naturalistas e nem realistas, ou seja, não produzem a ilusão de realidade, ao contrário, o lúdico e a estilização dão à cena "um forte cunho estético", mas, entretanto, opõe-se também ao simbolismo. [547] Nessa perspectiva, "os diálogos apenas se inserem no amplo quadro narrativo que fixa as circunstâncias do experimento, as condições sociais" sem reproduzi-las como um dado inexorável. [548]Prima-se pela concentração da cena e a interrupção do ato visando ao distanciamento do público. O naturalismo, no entanto, "acentua a submissão do homem ao mundo; em última instância, instaura o fatalismo da matéria." [549]

[544] ROSENFELD, A., op. cit., p.145.
[545] Idem, ibidem, p.146.
[546] DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.287.
[547] ROSENFELD, A., op. cit., p. 153.
[548] Idem, ibidem, p.154.
[549] DORT, op. cit., 282.

Em *Notas sobre Mahagonny* (1930), Brecht delineia as bases de um processo que já não tem seu centro e seu fim na encenação, mas na narrativa, na linguagem que estrutura a peça teatral como um todo. No épico cabe o recurso à obra literária (obras como as de Homero e do trovador da Idade Média eram, sem dúvida, representações teatrais), ou seja, existe drama no interior da obra épica. [550]

No *Pequeno Organon para o teatro*, outro texto de Brecht de 1948, verifica-se a objetivação da situação dramática e o desaparecimento do sujeito, onde a objetividade é o princípio científico que o submete os homens que submeteram a natureza. [551]A posse da personagem não é a representação da posse do sujeito, mas a posse da *fábula*. "Tudo é em função da fábula, ela é o coração do espetáculo teatral." [552] Em *Adenda ao Pequeno Organon* (1954), Brecht completa a sua idéia:

> "A *fábula* não corresponde apenas a um desenrolar de acontecimentos retirados da vida comum dos homens, tal como se pudessem ter acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as idéias do inventor da *fábula* sobre essa mesma vida. Assim, as personagens não são simplesmente reproduções de pessoas vivas, elas são ajustadas e modeladas em função das idéias." [553]

A base da diferenciação (não rígida) entre o épico e o dramático em Brecht é Aristóteles. A diferença de enfoque - que é estético em Aristóteles - é sociológica em Brecht na medida em que se entende que o romance burguês desenvolveu o teatro dramático. O épico em teatro não está calcado na rigidez das diferenças estéticas, mas na fragilidade delas e na permeabilidade mimética dos gêneros. O épico significa a incorporação de elementos da narrativa histórica à representação dramática. Todo o plano de fundo também adquiriu poder narrativo em Brecht: "A cena começava a narrar. A quarta parede não mais faz desaparecer o espectador." [554] Conclui Brecht: "O teatro moderno é o teatro épico." [555] O palco surge como *lócus* de um efeito narrativo e não apenas como cenário no qual se desenvolve a ação. [556]

---

[550] BRECHT, Bertold. "Notas sobre *Mahagony*." In: Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996. p. 467.
[551] SZONDI, P., op. cit., p. 133.
[552] BRECHT, Bertold. "Pequeno *organon* para o teatro." In: Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht, op. cit., p. 486.
[553] Idem. "Adenda ao pequeno *organon*." In: Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht, op. cit., p. 488.
[554] Idem, ibidem, p. 468.
[555] Idem, ibidem, p.470.
[556] ROSENFELD, A., op. cit., p. 149.

O teatro épico, portanto, conceitua um tipo de teatro que congrega a presença de elementos narrativos, como os coros, os prólogos e os epílogos a partir de uma distinção estrutural entre épico e dramático, distinção que persiste desde Aristóteles, como adverte Rosenfeld. Enquanto o drama define uma representação atual, o épico trata de contar o já acontecido. O épico tem a ver ao mesmo tempo com a perspectiva do narrador e com a amplitude do assunto tratado. [557]

> "Assim, a forma épica é 'narração', procede por 'argumentação' mais do que por 'sugestão'. Na condução da narrativa, Brecht procura 'o interesse apaixonado pelo desenrolar mais do que pelo 'desfecho'. Cada cena é trabalhada isoladamente, o efeito de montagem, o 'desenrolar sinuoso' do enredo que se processa por 'saltos' têm por objeto colocar o espectador perante algo e fazê-lo reagir, mais do que deixá-lo à mercê dos sentimentos." [558]

As concepções e reformulações brechtianas de teatro épico ocorrem ao longo de trinta anos e não se seguem linearmente, [559] mas dialeticamente, como efeito do seu experimentalismo prático na arte da encenação caracterizada teoricamente pela retomada dialógica da influência aristotélica e, ao mesmo tempo, guardando oposição ao efeito catártico que pretendia despertar emoções e levar o espectador a identificar-se com o herói. Ele retoma, reformula e se distancia da poética aristotélica, mas o objetivo maior de Brecht era superar a mera apresentação das relações inter-humanas presentes no drama para demonstrar as suas determinantes.

O teatro moderno de Brecht pretende representar o humano no mundo em constante elaboração de suas relações sociais com a preocupação fundamental de levar os espectadores a pensar, a refletir sobre os acontecimentos passados e a tomar posição na sociedade em que vivem. Surge, assim, a técnica do distanciamento que propõe o afastamento entre o ator e a personagem e entre o espectador e a história narrada, para que, de uma forma mais real e autêntica possível, possam fazer juízos de valor sobre o que está sendo representado. O distanciamento brechtiano pretende envolver o espectador no julgamento racional da sociedade, fazendo-o tomar contato com o sofrimento dos outros. O olhar crítico do espectador o leva a se aperceber de

---

[557] Idem, ibidem, p. 134.
[558] RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 16.
[559] ROSENFELD, A. op. cit., p. 149.

todas as formas de injustiça e opressão levadas à cena teatral fora da relação de identificação catártica instituída pela tragédia.

O teatro épico transforma o público em observador. [560]A idéia acoplada ao épico brechtiano de ser ele um teatro didático parte do ponto de que a encenação não apenas se dá a ver, mas ensina a ver, através do estranhamento diante do familiar e do habitual. Por isso, o ator encena com gestos, encena mostrando o personagem e não imitando, não se identificando. Esse efeito de estranhamento é chamado também de alienação. [561]

> "O efeito de alienação, afastamento ou 'desfamiliarização' procura, portanto, produzir aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. A fim de produzir este efeito, Brecht elaborou um arsenal inesgotável de técnicas e recursos literários com o uso da ironia e paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e personagens; recursos cênico-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante os quais o próprio autor comenta epicamente as ocorrências e esboça, de forma narrativa, o pano de fundo social; o método de se dirigir ao público através de cantores, coros e comentaristas; o uso da máscara; recursos 'piscatorianos' como a interpenetração de palco e platéia, através de vários meios, por exemplo, jornaleiros a percorrerem a sala, cantando títulos que caracterizam o clima social, recursos musicais aplicados com fito estritamente anti-hipnótico'" [562]

A produção épica lança mão de uma plenitude estética da *mímesis*, onde o aspecto da reprodução técnica através do uso dos filmes em cena pode produzir o estranhamento sobre imagens as costumeiras e definidoras da história oficial.

4.3 A estética da contestação

Como diz Augusto Boal, "as relações entre o teatro e a política são tão velhas como o teatro... ou como a política", pois desde Aristóteles e mesmo antes "já se colocavam os mesmos temas e argumentos que ainda hoje se discutem." [563]

---

[560] BENJAMIN, W., op. cit., p.150.

[561] De acordo com a nota dos antologizadores franceses: "Antes de adotar o termo 'verfrendung' (segundo Bernhard Reich, por influência do seu tradutor russo, Serge Tretiakov), Brecht utilizou o termo 'Entefrendung', cujo equivalente francês na linguagem filosófica é 'alienação'. Para evitar qualquer confusão, foi decidido, para a edição francesa, traduzir o termo por 'distanciamento' ou 'distanciar' quando Brecht utiliza a forma verbal." In: Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht, op. cit., p. 469.

[562] ROSENFELD, A., op. cit., p. 152.

[563] BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005, p. 35.

Enfocar a antigüidade destas relações pode tornar inócua a questão se "deve a arte educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar, ou deve ser simplesmente objeto de prazer e gozo?" [564]. Mas é pertinente perguntar a qual política e a qual teatro Boal pretende dirigir a sua crítica.

Augusto Boal propõe o enfrentamento dos preceitos da poética clássica que servem, segundo ele, ao propósito político da dominação. Para ele, "Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das 'más' tendências ou tendências ilegais' do público espectador." [565] A conclusão de Boal sobre o que ele chama de "Sistema trágico Coercitivo de Aristóteles" é que ele continua eficaz ainda hoje, na purgação dos elementos anti-sociais. O sistema é, para ele, conservador e anti-revolucionário, no sentido de conduzir ao conformismo político:

> "Durante uma Revolução Cultural, em que todos os valores estão sendo questionados ou formados, o sistema não pode ser aplicado. Vale dizer que o sistema, enquanto estrutura certos elementos que produzem um determinado efeito, pode ser utilizado por qualquer sociedade sempre e quando possua um *ethos* social definido. Para o seu funcionamento, tecnicamente não importa que tenha um universo de valores definidos e aceitos." [566]

Para Boal, o antigo sistema purgatório aparece "dissimulado na TV, no cine, nos circos e nos teatros" sem perder a essência de forjar a adaptação do indivíduo ao *ethos* social, mas, diz ele, se há necessidade de transformação social, "nesse caso teremos que buscar outra Poética." [567] É o aspecto catártico da tragédia enfocado na poética aristotélica que serve, portanto, à política, segundo Boal. Mas, a catarse é um conceito tão estratégico como impreciso, para não dizer apenas suposto, na fragmentária *Poética* de Aristóteles. No entanto, na *Política*, é possível desentranhar um significado mais explícito e também esboçar uma origem para a catarse trágica, como o faz Antonio Freire:

> "A catarse da *Política* é essencialmente *musical* e é, enquanto musical, que opera na tragédia a pacificação das emoções próprias deste género literário, ou seja, a compaixão e o temor. Aristóteles diz claramente que 'os actores (...) que se dedicam à *música teatral* (...), se devem empenhar em produzir tais melodias e tais cantos *catárticos*, os quais causam aos homens *prazer inócuo*'. Compreende-se agora a importância atribuída por Aristóteles ao coro na tragédia grega: considerava-o como

---

[564] Idem, ibidem, p.35.
[565] Idem, ibidem, p.36.
[566] Idem, ibidem, pp. 89-90.
[567] Idem, ibidem, p.91.

> 'verdadeiro actor, como verdadeiro membro do drama e como cooperador (...) com os actores, como sucede nas tragédias de Sófocles, mas não nas de Eurípedes'." [568]

Não só a idéia de catarse, mas a posição narrativa do coro na tragédia corresponde a uma discussão importante que transcende a poética clássica na qual se origina e serve a compreensão da estética contemporânea, onde se seguem as idéias de Brecht e a recepção da sua obra. Assim sendo, verifica-se a importância na discussão ainda antes de Brecht, aparecendo, inclusive, na inversão do postulado aristotélico de que o coro seria também um ator, como fez Schlegel "nas suas prelecções sobre a arte e a literatura dramática, proclama que o coro é 'espectador ideal': é como que o intérprete dos sentimentos da assistência; mas não é actor". Ignacio Errandonea, profundo estudioso de Sófocles, contestando toda essa tradição estética, retomou há meio século a tese de Aristóteles: "cremos poder afirmar, sin temor de duda, que el Coro de las siete tragedias que conservamos de Sófocles, es genuína y auténticamente personaje dramático, consciente, actuoso y consistente." [569] No entanto, a conciliação entre a idéia do coro como espectador e como ator é possivel. Segundo Errandonea: "El 'Coro' está en la tragédia griega, en cierto modo adulado e idealizado...Así, en cierto modo, se llega a una solución intermédia, en la que siendo siempre y ante todo el Coro personaje y actor en el drama, no deja atribuyendo." [570]

A principal idéia de Antonio Freire é de que para Aristóteles a ênfase da catarse se dava, sem dúvida, como intervenção cênica – seja da perspectiva do ator ou do espectador -, mas sempre através da música e não no pensamento que o Coro manifesta musicalmente. Esta idéia apóia-se no próprio Aristóteles que, na *Política*, defende sua posição sobre a educação dos cidadãos, e lá "se refere directamente à música e a ela atribui finalidade ético-pedagógica, recreativa e catártica." [571]

O efeito pacificador da tragédia, segundo Augusto Boal, decorre da necessidade de "fazer com que todos fiquem se não uniformemente contentes, pelo menos uniformemente passivos, diante das desigualdades e seus critérios." [572]

---

[568] FREIRE, Antonio. A catarse em aristóteles. Braga: faculdade de filosofia, 1982, p.136.
[569] ERRANDONEA, Ignácio. Apud: FREIRE, A., op. cit., pp. 138-139. Freire cita várias obras de Errandonea, um especialista em Sófocles e crítico dos que negam o papel de ator ao coro de Sófocles.
[570] Idem, ibidem, p. 140.
[571] FREIRE, A., op. cit., p. 140.
[572] BOAL, A. , op. cit., p. 62.

Necessidade esta que o sistema poético-trágico de Aristóteles pretende atender na medida em que a catarse intervém como sua função repressiva. [573]

> "A tragédia, em todas as suas partes quantitativas e qualitativas, existe em função do efeito que persegue: a '*catarse*'. Sobre este conceito se estruturam todas as unidades da Tragédia, todas as suas partes. É o centro, a essência, a finalidade do sistema trágico. Infelizmente, é também o conceito mais controvertido. Catarse é correção; que corrige? Catarse é purificação; que purifica?" [574]

A leitura de Boal é baseada em S. H. Butcher [575] que, por sua vez, se alia a outros dos "melhores comentadores da catarse aristotélica", os quais concordam entre si sobre o "elemento comum e fulcral da catarse trágica: a moderação. Uns mencionam expressamente este termo, outros se exprimem de modo equivalente." [576] Butcher, a partir de Jacob Bernays, Racine, Milton e do próprio Aristóteles, também oferece uma resposta a questão sobre qual é o objeto da catarse. Para ele se trata da "piedade e do terror que temos em nós mesmos na nossa vida real ou, pelo menos, aqueles elementos que, neles, são inquietantes." [577] Dessa leitura, Boal elabora o seu entendimento de que o objeto da purgação não seja "precisamente as emoções de piedade e terror; mas sim alguma coisa que está contida nessas emoções, ou misturadas com elas", de tal modo que a piedade e o terror enunciadas por Aristóteles são apenas uma parte do mecanismo da catarse e, então, nisso "reside o significado político da Tragédia." [578]

A piedade e o terror são emoções próprias do espectador em relação aos personagens trágicos, mas não são vistas nos próprios personagens, ou seja, nenhuma delas constitui o caminho da virtude ou vício, da vitória ou da derrota do personagem. Tampouco tais emoções "são purificadas de si mesmas. Isto é, elas se purificam de algo que, no fim da tragédia, deixa de existir. De algo que o processo trágico expulsa" [579] para no final obter-se um resultado: o equilíbrio e a moderação. Isso constitui uma espécie de unanimidade de interpretação, segundo a visão crítica de Antonio Freire, constitui o "erro freqüente" de atribuir a Aristóteles as normas rígidas da sua estética, como é o caso da divisão da tragédia em cinco atos (que na

[573] Idem, ibidem, p.63.
[574] Idem, ibidem, p.65.
[575] Idem, ibidem, p. 64.Boal refere-se explicitamente ao livro de S. H. Butcher *Aristotle's theory of poetry and fine art*, autor a quem "devemos fundamentalmente o esclarecimento do conceito de catarse."
[576] FREIRE, A., op. cit., pp. 164-165.
[577] BOAL, A. , op. cit., p.67.
[578] Idem, ibidem, p.67.
[579] Idem, ibidem, p.69.

verdade é de Horácio); da lei das três unidades que consiste numa orientação demasiado estruturalista da *Poética*. Do mesmo modo, não se pode atestar que seja a catarse em si mesma um preceito opressor, mas sim que sua sorte se define pela política que rege este princípio estético. [580]

A crítica de Augusto Boal consiste em recusar a idéia de que quaisquer emoções sejam consideradas impuras, merecedoras do expurgo que é enaltecido na catarse. O elemento a ser expurgado é sempre aquele "contrário à lei, é uma falha social, uma carência política, uma transgressão." [581] Especialmente a partir da crítica de Arnold Hauser, Augusto Boal expressa a sua rejeição à tragédia como forma de manipulação aristocrática e individualista dos valores éticos e de conservadorismo político.

> "A tragédia é a criação artística mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma de arte são apreciados tão direta e claramente quanto nela os conflitos internos da estrutura social de Atenas. Os aspectos externos de sua apresentação às massas eram democráticos, mas o conteúdo, as sagas heróicas com sua perspectiva trágico-heróica da vida, era aristocrático. Desde o começo, a tragédia dirige-se a um público mais numeroso e variado do que aquelas distintas assembléias à mesa das quais se recitavam as baladas heróicas ou os poemas épicos. [...] Sua origem devia-se à separação do líder do coro do próprio coro, o qual convertia a execução coletiva de canções em diálogo dramático – e essa separação, por si só, marca uma tendência para o individualismo -; por outro lado, porém, para alcançar seu efeito, a tragédia depende da existência de um sentimento de comunidade no público e da possibilidade de ser apreciada nas grandes massas que estão no mesmo nível – só pode realmente obter êxito quando constitui uma experiência de massa." [582]

A tragédia, como gênero literário, delimita-se em um espaço de transição. Ela parece ser a passagem do mito e da lenda, enquanto gêneros que recitam o passado, a um gênero questionador dos valores gregos fundamentais, especialmente, em função do espaço teatral público que ele passa a ocupar na *pólis*. [583] A consciência trágica apresentada e motivada pela tragédia tem como característica fundamental a ambigüidade entre reverenciar a tradição poética lírica que evoca a heroicidade, mas no espaço de problematização da cultura e da política grega na e para a cidade, onde a fala do mito é traduzida na língua da cidade (pelos

---

[580] FREIRE, A. , op. cit., p. 166.
[581] BOAL, A., op. cit., p.72.
[582] HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 84-85.
[583] Idem, ibidem, p.11.

intérpretes e pelos atores) através de uma outra experiência espaço-temporal que caracteriza o teatro ou a teatralidade. [584]

> "Tensão entre mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega. Mas o que talvez a defina no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento. Por essa união e confrontação constantes do tempo dos homens e com o tempo dos deuses ao longo da intriga, o drama traz a revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas." [585]

A ação trágica (*mythos*) tem na ambigüidade, de fazer falar a tradição instaurando um novo espaço político, a sua lógica. [586] O próprio sentido de *mímesis* aí se explicita, pois a tragédia não sendo puro fruto da imaginação criadora do poeta dramático, consiste em aglutinar os elementos que estão previamente instalados "na tradição das lendas que seu público conhece desde a infância." [587] Assim, o pensar sobre a mímesis que decorre da tragédia, sobretudo, para Aristóteles, possibilita entender a tragédia como forma de consciência dos valores éticos e políticos, e a *mímesis* como um tenso produto da relação entre as representações e a cultura.

De acordo com as considerações que já fiz anteriormente, o estreitamento da associação entre ficção e *mímesis*, especialmente no Renascimento, foi responsável, como diz Costa Lima, pelo veto à ficção ou o que ele chama de "controle do imaginário" como lugar da pura imitação que determinou a restrição da *mímesis* na modernidade e sua inferioridade em relação à história, lugar do fato e da verdade. Mas, é inegável que a consciência da ficção é um aspecto sobre o qual o teatro que pretende intervir políticamente, deve combater. Assim, deslindar a abrangência da *mímesis* em sua relação com a consciência política é tarefa que transcende o estudo da tragédia e invade a cena teatral contemporânea. E é na retomada da idéia de *mímesis* que Augusto Boal relê Aristóteles, enfatizando a liberação da poética do sistema platônico:

---

[584] EGGINTON, William. "Mímesis e teatralidade." In: GUMBRECHT, H. U. (et al.) (orgs). Máscaras da mímesis. Rio de Janeiro: Record, 1999. (pp. 323-351), p. 329.

[585] VERNANT-Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia antiga. (vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 20-21.

[586] Idem, ibidem, p. 15.

[587] VERNANT, Jean-Pierre. "Atualidade da tragédia.In: VERNANT, J-P. Entre mito e política. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2002, (pp. 393-413), p. 395.

> “ Para ele (Aristóteles), imitar (mímesis) não tem nada a ver com a cópia de um modelo exterior. A melhor tradução da palavra mímesis seria ‘recriação’. E, ‘natureza’ não é o conjunto das coisas criadas e sim o próprio princípio criador de todas as coisas.[...] ‘A arte imita a natureza’ na verdade quer dizer: ‘A arte recria o princípio criador das coisas criadas.’” [588]

Em outras palavras,

> “O mundo das idéias não co-existe lado a lado com o mundo das realidades, mas, ao contrário, as ‘idéias’ (aqui chamadas ‘formas’) são o próprio princípio dinâmico da matéria. Em última análise: para Aristóteles, a realidade não é a cópia das idéias mas, ao contrário, tende à perfeição expressa por essas idéias; contém, em si mesma, o motor que a levará a essa perfeição.” [589]

Desse modo, a *mímesis* consiste em “recriar esse movimento interno das coisas” e, portanto, “não tem nada a ver com ‘realismo’, ‘cópia’, ‘caricatura’ ou ‘improvisação’ pois, além disso, relembra Boal, o modelo a ser imitado é, para Aristóteles, o ideal de como os homens deveriam ser ou “um modelo que não existe”. A *mímesis* teatral consistiria em mostrar a tendência humana à perfeição, o movimento característico do ser em busca desta forma final perfeita. [590]

A tragédia se presta a imitar esse movimento, essa ação racional dotada de faculdades, paixões e hábitos. Na definição de Boal, a faculdade “é pura potência e é imanente à alma racional.” [591] Ao realizar-se, a faculdade se transforma em paixão, mas, no entanto, é no hábito – ou no ethos -,que se expressa a persistência das paixões e, assim, diz Boal, as tragédias não se prestam a destacar aspectos irracionais ou paixões fortuitas ou “acidentes” e, sim, “devia imitar as ações do homem, mas tão-somente aquelas produzidas pelos *hábitos* de sua *alma racional*.” [592] Retratar tais ações significa destacar a finalidade das ações humanas que é a felicidade que consiste na virtude, ou seja, no agir virtuosamente. A tragédia, portanto, “imita as ações da alma racional, paixões transformadas em hábitos, do homem que busca a felicidade, isto é, o comportamento virtuoso”. [593]

A virtude, no sistema aristotélico, consiste no longo aprendizado da moderação, ela não é um dom natural. Contrapõe-se ao vício encontrado nos extremos do comportamento humano que levam à ruína. Assim, a virtude possui

---

[588] BOAL, A., op. cit., p. 38.
[589] Idem, ibidem, p.46.
[590] Idem, ibidem, p.47.
[591] Idem, ibidem, p.50.
[592] Idem, ibidem, p.51.
[593] Idem, ibidem, p.52.

características indispensáveis que em excesso, pode levar ao vício. São elas: a voluntariedade que significa agir por vontade própria. Mas, quem não age segundo a sua vontade não atinge o vício nem tampouco a virtude; a liberdade, que exclui toda e qualquer coerção física ou moral para a ação. A liberdade da ação leva à virtude, mas tampouco é virtuoso aquele que cede a qualquer impulso originado em si mesmo. A terceira característica é o conhecimento que leva a pessoa a agir de acordo com o que julga conscientemente. Nesse caso, ignorar quando se tem elementos para conhecer leva ao vício, mas agir por pura ignorância não conduz ao vício e nem à virtude. A constância é a quarta e última característica. Ela consiste em mostrar a coerência e permanência das atitudes que levam as pessoas ao encontro do bem supremo ou a distanciar-se dele. [594] O bem supremo do comportamento virtuoso coincide com o bem político, com a justiça. Assim Boal sintetiza a relação entre a virtude ou a ética e a arte desde Aristóteles:

> "A tragédia imita as ações do homem, cujo fim é o bem; mas a tragédia não imita as ações cujos fins são fins menores, de importância secundária. A tragédia imita as ações cujo fim é o fim superior, o Bem Político. E qual será o Bem Político? Não há dúvida: o bem superior é o Bem Político e o Bem Político é a Justiça." [595]

Se a tragédia "imita" a justiça, cabe perguntar o que é a justiça? Segundo Boal, a resposta consiste em destacar que para Aristóteles a justiça, sendo equivalente a igualdade, pois só pode haver justiça entre iguais, acaba por naturalizar as desigualdades. Uma vez que o julgamento da igualdade corresponde não a igualdade entre humanos, mas como ela se verifica na realidade. O justo estará sempre subordinado a uma realidade pré-existente em que se buscam iguais em meio à desigualdade da democracia ateniense. Partindo da realidade e não de um ideal de justiça não se chega à justiça como virtude, mas a uma justiça (e uma virtude) proporcional. Boal tem razão em afirmar:

> "A Justiça será sempre a proporcionalidade, mas os critérios que determinam esta não serão os mesmos, variando quando se trate de uma democracia, uma oligarquia, uma república, uma ditadura, etc. e como se estabelecem os critérios de desigualdade para que todos os conheçam? Através das leis!" [596]

---

[594] Idem, ibidem, pp. 54-58.
[595] Idem ibidem, p.59. Aristóteles trata destas relações na sua *Ética a nicômacos*.
[596] Idem, ibidem, p.61.

Com a ajuda da *Ética,* Boal define e reivindica a tragédia e as relações primordiais entre o teatro e a política, desde onde, ao fazer a crítica do modelo de Aristóteles, postula os valores que perpassam a poética que responde à opressão. Segundo Boal, o "sistema trágico aristotélico" tem como única finalidade provocar a catarse e não o pensamento. Assim, Augusto Boal propõe uma estética que contesta o aspecto catártico da tragédia, mas não inviabiliza a tragédia em si mesma, pois na sua concepção a racionalidade é o principal componente da consciência trágica.

Entendo que, a seu modo, é o que Romário Borelli acaba por desenvolver através da personagem Adeodato, como tratarei adiante, pois ligado ao grupo de Augusto Boal, Borelli produz uma faceta da reinvenção teatral do épico, de onde surgiu o Teatro de Arena e a Estética do Oprimido, mas não se pode dizer que segue uma linha específica. A poética de Borelli tem influências muito claras, mas, entre as suas características está a própria contestação de uma origem determinada.

Em 1956, na criação do Teatro de Arena, predominava a influência de Stanislavski [597] Para Augusto Boal, essa foi a fase realista do teatro brasileiro, depois da hegemonia do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia):

> "O realismo tinha, entre outras vantagens, a de ser mais fácil de realizar. Se antes usava-se como padrão de excelência a imitação quase perfeita de Guielgud, passávamos a usar a imitação da realidade visível e próxima. A interpretação seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores. Fundou-se no Arena o Laboratório de interpretação. Stanislawsky foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier – são alguns dos atores que fundamentaram esse período." [598]

Foi neste cenário que o teatro épico de Brecht foi introduzido no Brasil com a peça antológica de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black tie* (1958) que ficou em cartaz por cerca de um ano e redefiniu o panorama do teatro brasileiro, enfatizando primeiro a dramaturgia de autoria brasileira na adaptação de clássicos e depois na criação própria sobre temas de interesse político, principalmente com os musicais. A peça de Guarnieri, de certo modo, levanta a questão de que a influência de Brecht não foi assimilada integralmente no primeiro momento, dado o enraizamento na matriz de Stanilawsky, mas abriu as portas para estratégias de linhagens diferentes, atingindo outras demandas como o enfrentamento da crise

---

[597] BOAL, Augusto. "O papel de Brecht no teatro brasileiro". In: BADER W. (org.) Brecht no Brasil, experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, (pp. 249-257), p. 250.
[598] Idem, ibidem, pp. 254-255.

econômica e a construção de uma via de sustentação do teatro de autoria brasileira que, mesmo antes do grande sucesso da peça de Guarnieri, já contava com outros autores brasileiros como Jorge Andrade (*A moratória*). O emblema de *Eles não usam black tie* serve a algo mais que dar a sustentação à autoria brasileira com respaldo do público. A peça trouxe uma mudança importante: "pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo." [599] Esse viés abertamente político do teatro brasileiro assumida desde então, reafirmou a necessidade da pesquisa da teoria brechtiana, mesmo que pragmática (mediante o sucesso comercial das peças nacionais) e da afirmação da liberdade criativa do teatro brasileiro [600] realizada pelo Teatro de Arena com suas montagens Arena conta Zumbí e Arena conta Tiradentes.

O teatro brechtiano no Brasil desenvolveu-se segundo uma perspectiva própria, forjada nas estratégias realistas de "mostrar como são verdadeiras as coisas" e não em "revelar como verdadeiramente são as coisas", para o que, utilizou-se a variação dos elementos cenográficos, como "a fotografia e todos os seus esquemas." [601]

A proposta de Augusto Boal não é estritamente a de escolher uma teoria teatral, mas de encontrar soluções cênicas e estéticas para operar uma modificação significativa na relação política entre teatro e realidade. Trata-se de uma "escolha ética" pela solidariedade com os oprimidos, [602]que parte da percepção da estruturação de uma subjetividade não idealista e de um objetivismo não pragmático: a estética do oprimido que "busca devolver, aos que o praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro", cujo propósito é "o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos." [603] e nesse sentido, a estética é uma forma de conhecimento que parte da necessidade de " conhecer não apenas as suas próprias, mas também as opressões alheias." A solidariedade entre semelhantes, fundada na horizontalidade das relações, é a base ou "a parte medular" do que Boal chamou de Teatro de Oprimido.[604] "Fazer Teatro do Oprimido já é o resultado de

[599] COSTA, I. C., op. cit., p. 21.
[600] Idem, ibidem, p.22.
[601] BOAL, A., (1987), p. 256
[602] Idem. (2005), op. cit., p. 25.
[603] Idem, ibidem, p.15.
[604] Idem, ibidem, p.16.

uma escolha ética, já significa tomar o partido dos oprimidos". "Trabalhar com os oprimidos é uma clara opção filosófica, política e social." [605]

O conceito de ideologia do Teatro do Oprimido é próximo ao gramsciano, pois significa o "conjunto de idéias e convicções que, conscientemente, dirigem as ações de um indivíduo ou de um grupo social". [606] Lembrando que, para Gramsci, ideologia significa a forma como as pessoas adquirem consciência da sua condição social. Esta acepção pretende, segundo Boal, lutar contra o conceito de ideologia como um

> "[...] conjunto de idéias presentes nos âmbitos teórico, cultural e institucional das sociedades, que se caracteriza por ignorar sua origem nas necessidades e interesses das relações econômicas de produção e, portanto, termina por beneficiar as classes sociais dominantes: as idéias dominantes em uma sociedade são as idéias das classes dominantes, mesmo quando transmitidas de forma inconsciente." [607]

Vimos a presença dessa acepção do conceito de ideologia como forma de constituição do *ethos* sertanejo, a partir da ideologia dominante como produtora e constitutiva da cultura sertaneja e, vale ressaltar aqui, o teatro como parte da crítica sobre aquela ideologia - que, precisamente, reforça o *ethos* proveniente da cultura dominante – mediante a sua função de não identificação ou de distanciamento do habitual.

O Contestado, peça de Romário Borelli, tem como influência direta o Teatro de Arena devido à formação teatral do seu autor, mas se estabelece como uma obra que revela uma trajetória própria incluindo a própria influência brechtiana. Com o vigor poético que lhe dá a experiência no Teatro de Arena e a adaptação da metodologia e dos recursos épicos, Borelli apresenta uma estrutura textual que mostra a irrupção do movimento do Contestado em sua constituição no cotidiano das pessoas, uma grande inovação poética e não apenas como uma estética nova para um tema considerado do "domínio histórico". Pelo contrário, a estruturação épica da peça propicia um *lócus* privilegiado para uma poética etnográfica onde não é a chamada "história oficial", mas a cultura oral dos sertanejos que impulsiona Romário Borelli a mergulhar nos canais abertos da memória da Guerra do Contestado. Assim, na descontinuidade produzida pelos cortes de luz e pela intervenção constante do coro nas mais de vinte cenas da peça de Borelli, abre-se espaço para uma leitura e

---

[605] Idem, ibidem, p.25.
[606] Idem, ibidem, p.27.
[607] Idem, ibidem, p.27.

uma escuta do cotidiano de mulheres e homens que tiveram suas vidas destruídas quando suas terras foram tomadas à força, segundo os interesses econômicos e políticos do governo brasileiro da Primeira República e para satisfazer a ganância privada de alguns coronéis.

Borelli traz um aprofundamento de fundo histórico em relação ao Teatro de Arena. Sua construção textual parte de uma metodologia rigorosa e não apenas de pesquisa histórica. Ele não faz apenas recortes bibliográficos, mas recolhe visões a partir de sua pesquisa etnográfica do tema. Sua experiência do contato com os remanescentes da Guerra permite à peça trazer para a cena aspectos da subjetividade e da cultura cotidiana como em relação ao tema do Contestado. Fundamentalmente os aspectos lingüísticos e etnográficos o fizeram inverter, por assim dizer, alguns paradigmas (mesmo que não sejam esquemas rígidos) da dramaturgia do Teatro de Arena, como a ausência de um intérprete ou narrador autorizado da história em questão, que guia o espectador no enredo, como no sistema coringa. [608]

A história do Contestado não é explicada na peça de Borelli, mostram-se as diferentes vivências que são transmitidas diretamente pelos personagens. A fala e, especialmente, a dicção do caboclo, ocupa um aspecto cenográfico simbólico importante. O protagonismo cabe à linguagem do sertanejo. Como diz Angel Rama:

> "Este repliegue restablece um contacto fecundo com las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica em todas las sociedades humanas, pero aun más alertas em las comunidades rurales. Se redescubren las energias embridadas por los sistemas narrativos que venia aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular." [609]

O protagonismo do sertanejo é uma característica que vem do teatro épico. A ênfase está naquilo que ele canta e conta e é isto que deve ser ouvido. O refrão que o coro entoa no início da peça "Não conteste o Contestado sem sabê sua

---

[608] Idem, ibidem. O sistema Coringa aspira a verossimilhança, na medida em que neste sistema os diferentes atores alternam os personagens que interpreta, mas estes personagens respondem a um comportamento específico que mesmo diante da alternância deve seguir sendo "o mais autêntico possível" , e isso requer dos atores a sua extrema capacidade de interpretação e versatilidade. Segundo Boal: "Sua realidade é mágica: ele a cria. Sendo necessário, inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos. Todos os demais personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo Coringa. Para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para matar-se crê no punhal que não existe. O Coringa é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o Protagonista nos impedimentos deste, determinados por sua realidade naturalista." (275-277)

[609] RAMA, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo Veinteuno, 1985, p.53.

razão", significa que a razão é o motivo da Guerra que só pode ser conhecido quando o sertanejo for ouvido e, por outro lado, "sabê sua razão" significa além de conhecer o motivo, ouvir o lado que *tem razão*. [610] É uma defesa de um ponto de vista da memória que começa com o ressurgimento dos mortos na abertura, no mesmo momento em que o refrão é cantado. A memória se apresenta através do luto não realizado emblematizado nesse retorno dos mortos: a peça começa com os "atores prostrados no chão do palco" sob a música e o coro, eles vão se levantando aos poucos. A idéia básica de Borelli é, portanto, "passar o ressurgimento dos mortos na Guerra do Contestado". [611] O violeiro anuncia que é o sertanejo "bem armado que rasgô este sertão" que irá contar a sua história. Eis um trecho da versificação de abertura:

> Por favô peço atenção
> E que me escuite com cuidado
> Vô cantá neste tabrado
> Com viola, peito e emoção
> Sertanejo bem armado
> Que rasgo este sertão
> Não conteste o Contestado
> Sem sabê sua razão...
>
> Não conteste o Contestado
> Sem sabê sua razão
>
> Este canto sertanejo
> Abre história que aqui vai
> Arrolada do Iguaçu
> Inté as banda do Uruguai. [...][612]

O detalhe interessante a respeito da cena inicial é que o coro que entoa estes versos faz uma espécie de cortejo dos mortos. Os atores apresentam-se prostrados no chão e cantam na medida em que se levantam, representando o ressurgimento dos mortos. Enfatiza-se assim, a memória-luto no momento em que a peça traz a idéia de um começo pelo fim – a morte -, e tudo o mais que é apresentado em cena revela-se como memória que transpassa cada fragmento sempre interrompido e continuado pela intervenção das cantorias, como forte característica da cultura oral do sertão do Contestado que disseminou a crença em João Maria.

O protagonismo cabe, portanto, à linguagem do sertanejo, pelo enfoque das estruturas da narrativa popular, como o relato, forma pela qual se difundiu os

[610] BORELLI, R. *O Contestado*, p.2.
[611] Idem, ibidem, p.1.
[612] Idem, ibidem, p.1.

testemunhos da passagem e dos milagres de João Maria, e como a versificação em “décimas” que o coro entoa no início e nos intervalos entre as cenas.

As “décimas” populares são como os relatos, formas de registro e de produção da memória da cultura popular do Contestado que misturam uma experiência simbolicamente importante com a apropriação de uma forma poética da herança colonial e recomposta dentro de uma língua diferente e de uma dicção própria. A versificação das “décimas”, que lembram os cantares de gesta, estão na presença constante do coro e enfatiza que a memória-luto, instituída na cena inicial da peça de Borelli, é destituída de objetos e protagonizada pela voz, pelo coro e pelos gestos como as das cenas de capinar, da lavação de roupas, das rezas. As décimas que o coro entoa, enfatizam que é através das chamadas “décimas”, tão caras à cultura popular sertaneja, que a memória coletiva se expressa. A cena em que a personagem Nhazinha puxa a procissão para ver João Maria e na qual declama os versos repetidos pelos devotos, é uma imagem fecunda a esse respeito:

> “O pai véio João Maria
> Não qué poso nem esmola
> Afasta a agonia
> Batiza, benze e consola.
> O sol preparou o dia
> No verde desta querença
> ‘Lá vem João Maria, a bença, a bença’
> O povo corre pra estrada
> Pra ver João Maria que vem,
> Lenda veio antes dele
> Pelo atalho da crença
> ‘Lá vem João Maria, a bença , a bença.” [613]

A marcha da procissão para receber a benção de João Maria termina quando o monge se encontra com a multidão e faz a sua pregação prevendo uma Guerra pior que a Guerra dos Maragatos, numa alusão a um episódio sangrento na história da República brasileira que assolou o cone Sul e permanecia na memória da população por intermédio de inúmeros remanescentes fugitivos que migraram para o planalto serrano. A seqüência das cenas que seguem a esta desloca o foco para a evocação da memória de João Maria no cotidiano das pessoas, misturando a fé nas orações para o monge e a dúvida sobre o seu paradeiro, retomando o papel das lendas, testemunhos esparsos e a crença nos rituais de cura do monge repetido e reinventado no cotidiano. A seguir um trecho do diálogo – emblemático a esse

[613] Idem, ibidem, p.14.

respeito -, entre nhá Tertula e um cavaleiro em busca de ajuda para salvar a vida do pai:

> Cavaleiro: Meu pai foi ofendido de jararaca faiz mais de quatro hora e já ta variando.
> Nhá Tertula: Que barbaridade! Vanceis já chamaro a nhá barbina?
> Cavaleiro: Nhá Barbina não ta em casa. Ela foi de acavalo lá pro Pintado, pra mor de atendê uma muié que vai tê criança. Eu vô procurá o pôso do João Maria.
> Nhá Tertula: Vai sê difice envontrá o santo. Depois que passo por aqui o João Maria se introjô lá pras grota do Taió. Temo que esperá inté que ele vorte.
> Cavaleiro: Mais não pode sê! O pai já ta c'o veneno na cabeça.
> Nhá Tertula: É, mais ninguém consegue vará aí pela bugrada do Espigão. Só o João Maria memo. Com ele os bugre não mexe. Mais é só ele que consegue passá. Tresontonte a bugrada mato dois caçado e inda troxero eles inté a picada de Imbuia-Quebrada e pinduraro num pau pra fazê medo pra nois tudo. Ninguém mais se arroja por esses brejo. Temo acuado nesse pé de serra.
> Cavaleiro: mais eu preciso sarvá o pai!
> Nhá Tertula: Óie, vance não pode saí ansim pela noite. É perigoso demais. Quarqué que se introje aí pros mato leva frexaço de botocudo.
> Cavaleiro: Mais como é que eu vô fazê se to com o pai...quage morrendo? Só o João Maria...
> Nhá Tertula: Por aqui vancê não vai arresorvê. Vorte pra casa e reze pro João Maria, é a mesma coisa. Ele já curo muita gente ansim. Vancê não carece de vará esse bugrero todo pra mó de encontrá o santo. [614]

A estrutura épica da peça permite, ainda, ao autor/narrador se fazer presente através de vários recursos textuais e cenográficos, como a música, os cortes de luz e as vozes do coro. E é essa presença que se faz constante que também abre os espaços em que se criam o distanciamento e a reflexão sobre cada situação encenada. Cada passagem de cena empreende a retomada brechtiana da narratividade através de recursos cênicos como a música e o coro - o que, sendo um elemento trágico, de certo modo coloca em suspenso a crítica do teatro do oprimido à tragédia.

A força narrativa do texto de Borelli não está em qualquer apelo ao realismo ou à fidelidade historiográfica, mas na alternância e na sobreposição de vozes. É, sobretudo, através do coro que o simbolismo do uso da palavra pelo sertanejo oprimido reverbera no espaço e no tempo e é, também, através do coro que Borelli interfere no juízo e na memória sobre a Guerra, como nos seguintes versos cantados no funeral de um soldado de José Maria:

> " Quem pode guarda alegria
> Pros dias de solidão.
> Guardem vela,
> Guardem vela,
> Pros dias de escuridão

[614] Idem, ibidem, pp. 19-20.

São José Maria
Recóie nosso irmão
Vivido na agonia
E morto na afrição

São José Maria
Estende tua mão
E enche de alegria
O afrito coração [...]"[615]

4.4 O teatro das reminiscências

"[...] Há quem se proteja lutando. Há quem se proteja correndo. Há quem se proteja esquecendo. Há quem se proteja lembrando. Essa é a pura verdade. E a verdade, pra ser, só carece de acreditar."
(Teodora Velha, personagem de Antonio Cunha)

Como uma componente forte da encenação épica está a idéia da passagem do tempo que sugere a existência de uma história maior e experiências não representadas, as quais se articulam à trama encenada através da inserção politizada de recursos imagéticos e sonoros, como os filmes. [616] O filme em cena contribui para a "epicização do palco". [617]As imagens que definem a história do Contestado são as estradas de ferro, o trem e o maquinário, imagens reproduzidas nas fotografias em profusão nas diversas obras que explicam o Contestado. Na peça de Antonio Cunha, entra em cena, no plano de fundo, a imagem (fílmica e sonora) da locomotiva, gigantesca, em movimento que simula o seu avanço para o público, para um fora da cena, mas que faz, nesse movimento, o público incluir-se no espaço cênico. Ela antagoniza a figura da menina Teodora, solitária no palco, que vê o seu avanço com horror.

A menina Teodora é uma das personagens reais e emblemáticas do movimento sertanejo, mas no palco sintetiza a história desse movimento, suas angústias e medos. Assustada, ela sai correndo de cena e larga a sua boneca. O sentido da perda da boneca representa as perdas pela devastação que significou a implantação da ferrovia no Contestado, o signo maior da vitória do progresso técnico

[615] Idem, ibidem, p.55-56.
[616] ROSENFELD, A., op. cit., p. 27.
[617] Idem, ibidem, p. 148.

que invade a cena final da peça. Esta é a imagem do vencedor que se completa com a visão das pessoas mortas e mutiladas pela serra elétrica, tal como aconteceu com o pai de Teodora, cujo corpo é trazido para a menina pelos seus companheiros de trabalho. Este sentido relacional das mortes e perdas, que existe no confronto com as imagens visuais e sonoras dos signos do progresso industrial, aponta para a percepção da experiência traumática que envolve as recordações de Teodora velha que entra em cena sucedendo a menina que sai. Esse movimento se repete durante toda a peça. Teodora velha, Teodora moça e Teodora menina, alternam suas presenças através da rememoração da primeira, a velha Teodora.

Na peça de Antonio Cunha, *O Contestado – A guerra do dragão de fogo contra o exército encantado*, vemos a Guerra através da memória pessoal, afetiva e fragmentária da personagem Teodora quando velha. Ela rememora a sua infância e a experiência da Guerra surge das suas lembranças longínquas. O trabalho da memória que se faz narrativa, propõe uma perspectiva nova ao público e perpassas as cenas que desencadearam o trauma, divaga entre o que foi real e o que foi imaginado no passado, entre o que é real e o que é imaginado no presente da personagem. São lembranças solitárias, mas povoada por outras vozes que Teodora ouve e que preenchem as brechas de uma memória que foge, com suas visões e com suas elaborações imaginárias. Suas lembranças fazem uma espécie de grande roteiro pelo quais as imagens e os personagens vão sendo trazidos à cena, começando pelos de sua relação pessoal como sua avó Querubina e seu avô Eusébio que, por esse motivo, ganham um destaque especial.

Cada situação encenada é como um remexer nas lembranças da menina que faz com que ela volte às situações exteriores nas quais ela interage com seus avós Querubina e Eusébio, o monge José Maria e os meninos Joaquim e Manuel, entre outros personagens. Mas seria possível tocar nas inquietações da menina Teodora e segurar o tempo, como faz a Velha Teodora com a sua boneca de infância? A memória de Teodora não é contínua, ela se interrompe, ela tem vazios preenchidos pela experiência de outros. A cada lembrança, a cena se interrompe e a personagem Teodora aparece sozinha, buscando a ponta de um fio que vai recolher e depois seguir. Bachelard observa que são os devaneios que nos levam à infância e nos colocam sozinhos diante da abertura do mundo: “E habitamos melhor o mundo

quando habitamos como a criança solitária habita as imagens. "[618] Também Teodora, velha e sozinha, recompõe o sentimento da menina, perdida em suas fantasias.

As reminiscências da velha Teodora, na peça de Antonio Cunha, sugere lembranças, sentimentos e fantasias de infância como um modo de recontar a história. A sua memória na velhice é o pulsar da própria Guerra e quando a sua memória falha é como se tornasse visível uma falha que persiste na memória da própria Guerra, ou melhor, marca o ponto onde a memória oficial não pode alcançar. Essa é uma memória perdida porque, por outro lado, não há como narrar ou entender os lapsos causados pelo tempo e pelos traumas.

Por isso, a boneca de Teodora assume na narrativa uma perspectiva interessante, cujo significado está em recuperar a infância, mas também em segurar o tempo. O ato de pegar a boneca permite a Teodora velha recuperar as lembranças. A peça começa quando ela entra em cena e apanha a boneca que está largada no chão. Esse movimento de apanhar e segurar a boneca possibilita a ela recuperar o tempo em sua memória. Mas, este objeto não se encontra ali submetido a uma atividade reflexiva "inteligente" que a levaria a uma "memória voluntária" e consciente, como seria em uma orientação bergsoniana, por exemplo. Em Bergson a experiência do tempo é a da duração que só pode ser estabelecida como uma memória produzida pela consciência. Teodora se relaciona com a boneca no sentido proustiano, em que o tempo coincide com a memória, e esta é, por definição, uma memória involuntária. Para Proust, segundo Deleuze, a memória involuntária difere da memória voluntária:

> "A memória voluntária vai de um presente atual a um presente que 'foi', isto é, a alguma coisa que foi presente, mas não o é mais. O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência a que é agora passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes. Por esta razão Proust faz as mesmas restrições à memória voluntária e à percepção consciente: esta pensa encontrar o segredo da impressão no objeto, aquela crê descobrir o segredo da lembrança na sucessão dos presentes; são exatamente os objetos que distinguem os presentes sucessivos." [619]

Ainda, segundo Deleuze,

---

[618] BACHELARD, Gaston. Poética do devaneio. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.97.

[619] DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Trad. Antonio C. Piquet e Roberto Machado. Rio de janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 57.

> "Se existe alguma semelhança entre a concepção de Bergson e a de Proust, é justamente nesse nível. Não ao nível da duração, mas da memória. Que não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si – essas são as célebres teses de *Matière et mémoire*. Este ser em si do passado, Bergson o chamava de virtual. Proust faz o mesmo quando fala dos estados induzidos pelos signos da memória: 'Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos.'" [620]

Quando Teodora velha segura a boneca, isto significa o presente, mas a faz recriar as situações do passado. Ela não conta o que aconteceu no passado, mas traz ao presente as cenas em que o passado aparece no momento em que *foi* presente. Teodora entra em cena para rememorar e contemplar a sua vivência de menina. As lembranças de Teodora não se apresentam dentro de uma lógica narrativa própria de uma personagem que conta uma história, elas são involuntárias, são reminiscências que, como explica Gilles Deleuze, são signos sensíveis, "ressurreições da memória", "metáforas da vida". [621]

> "Como explicar o mecanismo complexo das reminiscências? À primeira vista trata-se de um mecanismo associativo; por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contigüidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente." [622]

Mas, explica Deleuze, a reminiscência "coloca vários problemas que não são resolvidos pela associação de idéias." [623] Em outras palavras, na reminiscência descobrimos uma semelhança entre duas sensações diferidas, uma atual e uma passada e uma identidade entre elas. Não há um mero associativismo nem na semelhança e nem na contigüidade, porque sempre descobrimos algo que vai além desse mecanismo. [624] Nas palavras de Deleuze, a memória involuntária ou a reminiscência parece "basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita identidade: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum a dois momentos, o atual e o antigo." [625] Essa identidade só pode

[620] Idem, ibidem, pp. 58-59.
[621] Idem, ibidem, pp. 54-55.
[622] Idem, ibidem, p. 56.
[623] Idem, ibidem, p.56.
[624] Idem, ibidem, p.57.
[625] Idem, ibidem, p.59.

ser sentida em uma forma diferida de percepção externa e aí se conhece aquilo que Deleuze chama de característica específica da memória involuntária:

> "[...] ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma identidade mais profunda, a contigüidade que pertencia ao momento passado se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda. [...] A sensação presente não é, pois, mais separável dessa relação com o objeto diferente. O essencial da memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; *o essencial é a diferença interiorizada que se torna imanente*." [626]

Essa relação interiorizada significa que não se sente o passado como presente que ele foi e nem como o passado que agora é presente, significa uma verdade interior e não uma realidade exterior, ela é "a essência localizada do tempo." [627] O ser em si do tempo que escapa à memória voluntária, segundo Deleuze, se deve a relação sucessória e causal entre passado e presente onde existe, na verdade, "uma coexistência virtual". [628]

A essência da memória involuntária é a localização, a particularidade e não a passagem do tempo. O aspecto da generalidade se deve a que ela traz a revelação da particularidade numa sensação semelhante, identificando lugares e momentos [629] no qual não é o tempo real ou empírico que aparece, mas o tempo perdido na experiência e redescoberto, essencializado: "A reminiscência nos revela o passado puro, o ser em si do passado, e, sem dúvida, esse ser em si ultrapassa todas as dimensões empíricas do tempo." [630] A ambigüidade e o paradoxo da memória involuntária "se explicam por uma instância mais elevada que ultrapassa a memória, inspira as reminiscências e lhes comunica apenas uma parte de seu segredo." [631]

Assim, paradoxalmente, na peça de Antonio Cunha, a memória involuntária de Teodora desencadeia para o espectador a memória voluntária e por tudo isso, desenvolve um discurso sobre a memória do Contestado que, a meu ver, é muito importante porque, neste caso, toda e qualquer tentativa de memória se dá pelo oferecimento de signos a uma percepção consciente, seja ela através de narrativas ou dos mecanismos dos lugares de memória. O signo que se oferece através da peça é a

---

[626] Idem, ibidem, p.60.
[627] Idem, ibidem, p.61.
[628] Idem, ibidem, p. 58.
[629] Idem, ibidem, p.61.
[630] Idem, ibidem, p.62.
[631] Idem, ibidem, p.65.

própria memória humanizada, criando uma experiência, simultaneamente, destinada à reflexão consciente e ao imaginário. O efeito dessa experiência teatral é a disjunção entre a memória pública/institucional e a memória pessoal de uma sobrevivente. O espaço da disjunção se permite ser ocupado pela imaginação pessoal da personagem que se transforma em uma memória coletiva e pública, ao ocupar um lugar público de memória que é o teatro, ao mesmo tempo em que a memória de Teodora sendo encenada e não contada, reproduzida em cada gesto, encontra o preceito ético da política de memória: o respeito ao silêncio provocado pelos traumas que assombram o sobrevivente.

4.5 Adeodato, mímico

Sobre a figura de Adeodato Ramos, o último líder do movimento insurgente do Contestado, preso em 1916 depois de uma fuga de seis meses da polícia, paira também um mistério eivado de preconceito, esquecimento e silêncio – semelhante ao que aconteceu aos monges, especialmente José Maria -, mesmo tendo em vista a necessidade de tentar decifrá-lo. Adeodato obteve uma condenação a trinta anos de prisão, que repercutiu largamente como uma condenação moral do próprio movimento do Contestado, mesmo tendo este sido um julgamento solitário de uma liderança que acabou isolada pelos próprios sobreviventes da Guerra. A ele coube a acusação de ter forçado a permanência dos seus comandados nos redutos através do terror e das penas capitais aplicadas diretamente por ele ou por ordens suas, que eram implacavelmente cumpridas sobre aqueles que ousassem desobedecer as suas ordens. A sua figura foi usada como reforço à tese do fanatismo do sertanejo e o seu julgamento, como um bandido perigoso, constituiu-se na impossibilidade de serem retomadas como legítimas as demandas por justiça social que o movimento expressava.

Ao final do seu julgamento, Adeodato Ramos recitou no Tribunal algumas "décimas" de sua autoria. Ele se utiliza da sua habilidade artística de cantador e poeta, para não só fazer uso da palavra oral em sua defesa, a única forma que lhe era possível sendo analfabeto, mas para fazer deste um recurso que lhe permitiu denunciar aqueles que o acusavam. Nas suas "décimas" Adeodato

caracterizou o que Michel Foucault disse sobre a guerra ser a continuação da política, neste caso a consumação da política de embranquecimento que vigorava no Brasil no início do século XX através da colonização das terras por brancos europeus, até então ocupadas predominantemente por mestiços. Para a efetivação desta política acompanhou-se a expropriação das terras sob o comando de um projeto civilizatório de nação cuja "modernização como guerra", para usar uma expressão de Euclides da Cunha, [632] combinava o empreendimento ferroviário a privilégios coronelistas nos sertões. A fala de Adeodato, na versificação que, mais uma vez, remete à tradição do romance ibérico, constituem um testemunho irônico de uma *bravura com opinião:*

> "Trinta ano vô cantá
> Relatando as travessura,
> Que aqui neste processo
> Acoumaro de diabrura,
> Me acusaro de mir morte
> Que levei à sepurtura,
> Mas livrei aqui do mundo
> Dei descanso às criatura
>
> Nada disso acho crime
> Ao contrário é bravura
> Afastei aqui do mundo
> O que tinha vida dura
> Bem por isso tô contente
> De luta, nessas artura,
> Por tira muito cabocro
> Das pobreza e das agrura
>
> Sô iguar a pica-pau
> Que quarqué madera fura
> Sô nas carta o Rei d'Espada
> Desaforo não atura
> Sô quinem toro de briga
> Por nadinha armo turra,
> Nego bão da minha raça
> Não tem chão que se apura

[632] CUNHA, Euclides da. Obra completa. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.314.

Pra tira os mar do mundo
Tinha feito uma jura
Ajudei nosso governo
A quem amo por ternura
Acabei com deiz mir pobre
Que livrei da escravatura
Liquidei todos faminto
E os doente sem mais cura

Quem quisesse terra e escola
Eu lis dava uma surra,
Ajudando os do Governo
No recheio de suas burra,
A pobreza pro inferno
Onde lá o diabo urra,
Esta terra é de nóis rico
Nossas veia são mais pura!

A pobreza que se enforque
E se enterre numa lura
Sendo pobre é oreiudo
Só os bobo é que zurra
Os que nasce bem esperto
Bom emprego eles percura,
Quem é pobre neste mundo
Só merece sepurtura.

Bem, agora me adespeço
Só dos rico, com doçura;
Tenho sombra e água fresca
Na cadeia tem fartura,
C'um abraço ao meu Governo
Deixo a minha assinatura
Por Leodato M. Ramos
Arrespondo nesta artura." [633]

[633] Adeodato Ramos em ocasião do seu julgamento e condenação em 1916,na cidade de Curitibanos. As décimas atribuídas a ele são uma transcrição da sua fala. Apud: Felippe, Euclides. O último jagunço: folclore na história da Guerra do Contestado. Curitibanos: UnC, 1995, p.199.

O lugar de fala de Adeodato é o lugar do mímico, encarnando a representação que lhe é conferida – a do assassino cruel-, mas como *mimesis* do poder, ou seja, como imitação, recriação e desdobramento do poder infligido sobre a população do Contestado. O efeito da mímica é a desestabilização da autoridade. A partir daquilo que Hommi Bhabha chama de *mímica colonial,* entende-se como este tipo de representação da subalternidade como *mimesis* tem o atributo da ambivalência que reside entre *ser o outro* e *ser o mesmo*, e funciona como a prospecção de um desejo ambíguo de repetição e diferença em que se representa através da mímica o outro como reconhecível, mas, ao mesmo tempo, deslocado de sua identidade, como algo *semelhante* ao mesmo. [634] Nas palavras de Bhabha,

> "O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é, portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa." [635]

Adeodato assume a culpa, mas recusa a diferença e, nesse sentido, volta a crítica que sofre sobre quem o acusa. O historiador Paulo Pinheiro Machado comenta que as décimas, pronunciadas oralmente por Adeodato Ramos, mostram muito do seu temperamento, mas observa que se constituem como uma crítica ao tipo de julgamento que recebeu e uma denúncia da política de extermínio que foi o fundamento da guerra. Para o historiador,

> "O discurso religioso é superado pela crítica social profana. O mundo dos vitoriosos é o mundo dos ricos, das famílias importantes, dos de origem européia, que têm as 'veias mais pura', os donos de terras, espertos e de 'bom emprego'. Adeodato não nega que tenha matado várias pessoas nos redutos ('dei descanso as criatura'), mas afirma que a grande mortandade nos redutos, no final da guerra – 'os faminto e os doente sem mais cura' – foi útil ao governo. Não haveria mais tanto pobre a pedir 'terra' e 'escola'. Desta forma, Adeodato denuncia a política de extermínio colocada em prática pelas forças legais no período final da guerra..." [636]

A "crítica social profana", porém, não é explícita - porque Adeodato na verdade, enuncia um conformismo -, esta só é perceptível devido ao modo irônico de

[634] BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Humanitas, 1998, pp. 130-133.
[635] Idem , ibidem, pp. 130-133. ver.
[636] MACHADO, Paulo Pinheiro. As lideranças do Contestado. Campinas: Ed.UNICAMP, 2004, pp.320-321.

sua fala. A ironia, de acordo com Beth Brait é um procedimento intertextual e interdiscursivo, cujo efeito preponderante aqui é

> "[...] provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados." [637]

A dessacralização, como observa Brait (ou o profano no entendimento de Machado), não está no discurso como tal, mas numa relação subentendida entre o discurso oficial de que se utiliza Adeodato e o lugar que ele ocupa no tribunal, sendo uma forma menos de auto-defesa do que de colocar o seus julgadores como réus, tanto quanto ele. E, nesse sentido, a ironia de Adeodato o faz subverter a sua enunciação. Tal subversão pela ironia, segundo Dominique Maingueneau, pode ocorrer sem que exista uma confrontação direta com um outro discurso, pois tudo acontece dentro do mesmo enunciado ambíguo, sendo que o enunciador dele se distancia " pela entonação e pela mímica, no instante mesmo em que lhe dá a palavra." [638]

Na expressão poética da derrota do movimento, através das palavras de Adeodato, ressalta-se o caráter mimético da sua perspectiva. A *mímesis* – ou a mímica - se instaura como início da guerra e, nesse sentido, o discurso de Adeodato exibe exatamente essa prospecção do desejo de dar uma resposta, de fazer *como eles*. Esse desejo de resposta a uma situação limite sustentou a reação que levou os sertanejos à "pegar em armas", mas que é, antes de tudo, uma reação moral a uma afronta direta aliada a um forte senso de justiça que foi se constituindo a partir do acirramento dos graves problemas que atingiam a vida dos sertanejos do planalto. [639]

---

[637] BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996, p.15

[638] MAINGUENEAU, D. Análise de textos de comunicação. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001, p. 175.

[639] Dentre os principais problemas está a distribuição de terras que se formou no século XIX de modo independente com pequenos e médios proprietários, agricultores e colhedores de erva-mate, uma situação que se modificou com a Lei de Terras de 1854, conferindo a posse legítima das terras a quem detivesse os papéis de posse (sesmarias). Homens letrados e instruídos acabaram se tornando "donos legítimos" mediante o cumprimento da exigência legal. A concentração de terras e a pauperização foi enorme a partir daí. Junto a isso, está o problema da jurisdição do território contestado entre Paraná e Santa Catarina, o que implicava na questão dos impostos da erva-mate que interessava a alguns coronéis e transformou a região num caldeirão de disputas pelo poder político e econômico. Outro fator foi o fim do tropeirismo e a implantação da estrada de ferro no início do século XX, que culminou com a colonização das terras restantes em domínio de pequenos produtores

Entendo que a entrada na Guerra do Contestado foi, para os sertanejos expropriados de suas terras, uma forma de recusa de toda uma política de modernização implementada nos sertões de Santa Catarina, mas, sobretudo, foi uma forma de reação à violência com que a implantação da estrutura modernizante no sertão foi realizada, bem como uma resposta a primeira coerção sofrida em Taquaruçu que culminou com o primeiro combate contra as milícias do Paraná em Iraní, uma pequena vila pertencente ao território em disputa entre Santa Catarina e Paraná. Lembrando que para lá se dirigiu um grande número de sertanejos depois de terem sido expulsos de Taquaruçu, local onde se reuniram para a festa do Divino Espírito Santo em 1912, festa na qual o monge José Maria estava presente e atendendo a centenas de pessoas que o procuravam para as curas do corpo e da alma. Sobre a expulsão de Taquaruçu e o primeiro ato de violência infligido contra os sertanejos, conta Praxedes Gomes:

> "É verdade que nos agrupamos aqui no Taquaruçu, mas isso não foi feito contra o governo. Nós queríamos tratar o nosso corpo doente com José Maria e praticar a nossa religião católica romana, como os padres nos ensinaram a fazer comunitariamente as nossas orações. Há nisto alguma coisa que vai contra a Lei? Tivemos grandes gastos, tudo nós mesmos pagamos, não roubamos, nem usamos de violência contra um nosso semelhante. Quem se agrupava era recebido amigavelmente e o sortíamos com o necessário, mesmo que não tivesse contribuído com nada, e não quisesse fazê-lo para o sustento coletivo. Seria isto contra as leis da Nação? Um pequeno grupo estava armado de sabre. Era necessário para assegurar a ordem no acampamento. Também não levava cada um a sua arma quando viaja? Até nas cidades a maioria anda armada. Então aqui não há infração. Por que nos xingam de bandidos e expedem soldados contra nós para nos matar? Qual foi o nosso crime? Não nos obrigamos, obedientemente, a nos separar e voltar às nossas ocupações pacíficas, quando o prefeito de Palmas (o primeiro que fez isto), nos concitou, em nome das autoridades? Eles imaginavam ver em nós um perigo para a coletividade. Onde está o nosso crime? Por que não respeitaram o prazo de três dias para a saída e alcançar os nossos locais de trabalho? João Gualberto cercava-nos já no segundo dia, ele e sua gente, e não tivemos outro jeito: ou morríamos ou nos defenderíamos. Nesta desesperada situação naturalmente fomos às armas. Há crime nisso?" [640]

Para Oswaldo Rodrigues Cabral, o aspecto conjuntural acaba por desenvolver o sentimento de vingança que estabelece, assim, digamos o seu próprio plano de imanência evocando uma sorte de *mímesis* primordial, conforme tratarei a seguir. Assim, Cabral define o momento decisivo que aqui requer a atenção:

---

[640] Relato de Praxedes Gomes Damasceno ao Frei Rogério Neuhes, frade franciscano que atuou como representante do catolicismo oficial tentando dissolver o movimento dos rebeldes através de sua catequese. Apud: STULZER, Frei Aurélio. A guerra dos fanáticos (1912-1916) A contribuição dos franciscanos. Petrópolis: Vozes, 1982, pp.42-43.

> "Iniciava-se, assim, a 22 de outubro, a campanha da luta armada do Contestado. O sangue fora derramado. Quando isto acontece, o ódio penetra no coração dos homens. O desejo de vingança exige mais sangue. Vem das eras primitivas ser o preço do sangue o próprio sangue. Quem o derrama de outrem, terá o seu derramado. A cobrança é um dever a que não pode fugir o herdeiro do nome. O resgate é a lei. José Maria encontraria muitos herdeiros dispostos a cobrar a dívida. As profecias do seu antecessor iriam realizar-se: viria a guerra. E veio. E o sangue, efetivamente, voltou a correr." [641]

Quanto à *mímesis* primordial ou *mímesis* primeira, ela é enfocada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* como uma solução astuciosa da Razão que realiza a subjugação das "formas não racionais" e das "forças primitivas", dominando a natureza e o mito, proclamando-os fora da razão para desqualificá-los diante de uma consciência transcendental que visa a universalidade. [642] Cabral assume a visão dessa limitação entre o primitivo e o civilizado, mas sob a visão dos filósofos frankfurtianos, entendo que essa visão dá relevo ao problema da violência em sua forma indistinta e indiscernível que corrói o estatuto de um uso legítimo e civilizado da força para subjugar o irracional e o primitivo. Nesse sentido, é preciso destacar do discurso de Cabral o seu comentário revelando que, antes do primeiro confronto bélico, os devotos de José Maria pediram às forças policiais paranaenses para sair pacificamente das terras do Iraní, então sob a jurisdição do Paraná, o que "nem um só momento lhes foi concedido." [643]. O que ocorre na seqüência já se sabe, inicia-se a Guerra com a resposta violenta dos sertanejos.

Essa conjuntura caracterizada pelo uso da violência pelo Estado contra a violência presumida dos sertanejos, que era até então inexistente, revela-se um evento tributário da idéia saneadora e profilática de *mímesis* primordial. No entanto, para os sertanejos, essa conjuntura assume o caráter de um plano de imanência que não delimita o que é um modo racional e um modo irracional de pensar, mas os agrega como força de ação e intensidade, por isso se expressa enquanto "variação pura" nos movimentos e desdobramentos da história que se seguiu.

Segundo Deleuze,

> "O plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como *Natura*, como *Physis* e como *Noûs*. É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos presos

---

[641] CABRAL, Oswaldo Rodrigues. A campanha do Contestado, Florianópolis: Lunardelli, 1979, pp. 185-186.

[642] ADORNO, T. e HORKHEIMER. Dialética do esclarecimento. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp.19-29.

[643] CABRAL, O. R., op. cit., p. 184.

> uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não pára de se tecer, gigantesco tear. Voltar-se-para não implica somente em desviar, mas em enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se." [644]

Diante da tentativa de universalizar a racionalidade e a transcendência do progresso mediante o uso da força e da ameaça da morte, há a tendência em que a finitude do ser frente à morte, então uma perspectiva iminente, seja retomada e assimilada pelo movimento do Contestado enquanto uma busca própria dessa transcendência, pela reelaboração conceitual do acontecimento, como diriam Deleuze-Guattari, ou como assinalada pelo romantismo – por mais escorregadia que essa noção possa ser -, através da reelaboração da linguagem, pela presença do tema da utopia e da morte de José Maria ou pela figura do herói carolíngio encarnada nos Pares de França.

A finitude do ser reconceituada na morte de José Maria contra a inevitabilidade da morte se afigura enquanto estado transitório para um estado de plenitude e infinitude, a morte como "alívio e promessa" como diz Peter Pelbart, aludindo a uma "nostalgia da morte" em que a morte é "uma promessa de um absoluto que o presente lhe recusa, a morte como promessa da perfeição que a vida lhe nega." [645] A inevitabilidade da morte na Guerra, leva o sujeito a buscar sua transcendência, o que significa, para Freud, que inconscientemente ele deseja a imortalidade e, por isso, se liga à figura do herói. No entanto, a recriação romântica da figura do herói não é compatível com a guerra, pois, a perda real da vida na guerra é um princípio irreconciliável e, assim, o herói fracassa. A guerra traz vítimas e, portanto, a guerra mostra-se, ao fim e ao cabo, um grande trauma e essa tensão traumática que, na verdade, engendra o mecanismo de repetição (que seria a tentativa de reformulação do evento) e, ao mesmo tempo, produz a consciência da finitude do ser. Esta é parte da própria lógica da *double bind* [646] que, em sua manifestação contraditória – no jogo de ser e não ser -, residiria concomitantemente na constituição esquizofrênica tanto quanto na resposta mimética. Em outras palavras, "a identificação política moderna supõe e engaja uma agonística severa, no sentido

---

[644] DELEUZE, Gilles. Espinosa. Filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002, pp. 54-55.

[645] PELBART, Peter P. "A morte estrangeira e o tempo não reconciliado". In: KOLTAI, Caterine (org.) O estrangeiro, São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998, p. 132.

[646] LACOUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. O mito nazista. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.37.

dessa palavra que foi retomado por Nietzsche dos Gregos. Existe na apropriação dos meios de identificação uma 'rivalidade mimética' com a sua temível *double bind*." [647]

Nessa idéia de rivalidade mimética desenvolvida por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, a partir de René Girard, está contida na estrutura paradoxal do desejo. Para Girard, o desejo não se liga diretamente ao objeto - tampouco, isso acontece de modo autônomo -, mas sempre através de uma mediação: uma relação com o objeto do desejo através de um terceiro. O desejo bifurca-se entre desejo de algo e desejo de sua realização por meio de um outro que impede que a sua realização seja direta. Assim, em Girard temos uma expressão mimética da violência que coincide com o "contágio impuro", a violência inicial, o motor da crise sacrificial que requer a vítima expiatória para detê-lo e a *mímesis* ritual para impedi-lo de se desencadear. [648] Assim, "a violência unânime, ou seja, a violência que elimina a si própria, é considerada fundadora, pois todas as significações que fixa, todas as diferenças que estabiliza, já estão aglutinadas a ela e oscilam com ela, de um combatente a outro..." [649]

Vemos a *mímesis* oscilar entre os sentidos, da revolta inicial contra as forças opressoras em Iraní até os combates dos Pares de França caboclos. Tais sentidos, portanto, não são apenas relevantes como partes das suas táticas de guerra, mas pela suas funções que ocupam como modo de conceituação de um acontecimento e de expressão de uma subjetividade. Deste modo, tais desdobramentos da Guerra do Contestado podem ser entendidos através do conceito de *mímesis*: o desejo mimético, um "como eles", mas também um "através", a *double bind* articulada pela nomeação dos Pares de França caboclos. A partir disso, a *mímesis* não funciona mais apenas como "resposta", mas como identificação e como alteridade em um contexto específico em que todo o plano simbólico torna-se o plano de imanência e tem uma grande preponderância sobre as reais condições, a saber, a grande diferença entre a estrutura bélica de que dispunha o exército e os sertanejos armados, em sua maioria, com espadas esculpidas em pedaços de pau.

A guerra moderna iniciada com a Primeira Guerra Mundial - contexto da análise de Freud – abrangeu o mesmo período em que se deu a Guerra do

[647] Idem, ibidem, p. 87.
[648] GIRARD, René. A violência e o sagrado. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 183.
[649] Idem, ibidem, p. 186.

Contestado, guerra em que se usou pela primeira vez no Brasil, um avião de guerra, introduzindo práticas modernas no extermínio de civis. [650] Assim, esse contexto geral de enfrentamento contra um tipo específico de violência, até então desconhecido da maioria das pessoas, significava uma brutal regressão no sentido ético-psicanalítico, configurando um quadro de conflito entre as pulsões externas as quais o indivíduo não consegue fazer um contraponto a partir de suas pulsões internas que são por natureza egoístas, para enfrentar os seus efeitos. [32] Ao contrário, a violência e a agressão externa tornariam o indivíduo mais propenso a sua auto-defesa e compensações. Mais tarde, no entanto, Freud reformulou essa relação entre as pulsões de vida (*Eros)* e de morte (*Tânatos)*, tratando-as como uma dualidade pulsional que atua em conjunto e é fundamental para a existência do indivíduo. Estendida à relação entre guerra e paz, a pulsão de vida e a pulsão de morte não são especificidades de um ou outro termo, mas ambos estão perpassados pela mesma dualidade pulsional. [33]

Essa dualidade pulsional tem um comprometimento direto com a questão da finitude do ser, que aflora especialmente em tempos de guerra e permanece latente naquilo que se costuma chamar de *ethos* e que, como já foi colocado anteriormente, é a *mimesis* da própria estruturação do *eu* em tempos de guerra. Tzvetzan Todorov mostra que o desejo de punição e justiça é inerente a situações de perda, mas decidir entre a punição ou esperar a justiça, seja ela humana ou divina, é sempre uma questão complexa e própria do indivíduo e de suas pulsões. Não há uma regra moral geral que condicione os critérios de subjetividade uma vez instalada a revolta.

O discurso de identidade fronteiriça e mimética, tal como a assume Adeodato, segue o modelo da teatralidade e da performance próprias do contato cultural, no qual a repetição lhe é, de alguma forma, inerente. A ênfase na *mímesis* que ocorre nas bordas da cultura não se restringe a uma mera reprodução, mas

---

[650] Na Guerra do Contestado, a aviação de Guerra não chegou à ser usada efetivamente, pois após levantar vôo, o avião pilotado pelo Tenente Kirk, caiu antes de estabelecer o combate aéreo. Nilson Thomé escreveu um sobre o episódio, segundo ele, uma forma de homenagear o Tenente "a primeira vítima da aviação militar brasileira, que pagou com a vida pelo pioneirismo na utilização de aviões em operações de guerra no Brasil." (p.7) In: THOMÉ, Nilson. A aviação militar no Contestado. Réquiem para Kirk. Caçador: Impressora Universal, 1985/1986.

[32] FREUD, S. Más allá del principio de placer. Trad. José l. Etcheverry. Buenos aires: Amorrortu, 1979, vol 18.

[33] Idem, ibidem.

prenuncia uma espécie de jogo com o quebra-cabeças da alteridade, onde as mesmas peças móveis não se dispõem em lugares fixos e, para além da fronteira, configuram subjetividades que se originam na performance lingüística e culminam na performance cultural. Desse modo, o discurso é a forma própria do *ethos* que toma posse de um discurso anterior.

Adeodato revela a sua identidade performática na mímica diante do tribunal, ou seja, mediante um ato de fala que lhe permite um posicionamento distinto do que lhe imputam os seus julgadores, mas, por outro lado, o identifica com eles. A sua identidade performática se revela, também, enquanto produção da sua estratégia de liderança. Fazia um jogo duplo? Talvez, mas seguramente, de acordo com o que revelam as suas "décimas", o fez baseando-se na avaliação da derrota iminente do movimento. Contribuiu para a catástrofe final? É possível, e isso lhe confere o teor trágico do herói que traiu e foi traído por si mesmo.

Susan Stanford Friedman [651]afirma que as identidades constituidas pela performatividade (do teatrólogo Richard Schechner) ou pelos atos de fala (que seguem os trabalhos inaugurais de John Austin), adaptados "etnologicamente'' por Michael Taussig, têm uma radicalização expressiva com Judith Butler para quem, inspirada em Foucault e Althusser, a identidade é sempre *efeito* do discurso. Assim, "em vez de acentuar a singularidade do acto de fala performativo, como faz Austin, Judith Butler propõe que a identidade é resultante da repetição de actos discursivos", ou seja, uma repetição ou reiteração de normas e ao constituir-se como performance, no sentido de ação presente, acaba-se "por esconder ou dissimular as convenções de que é repetição." Isso coloca Butler frontalmente contra a idéia da existência "de processo primacialmente dramático ou teatral, o que significa dizer contra a performatividade porque, para ela, "o teatral tem a conotação de uma qualquer forma de sujeito pré-existente e dotado de capacidade ou iniciativa de acção, o qual procede à selecção de uma dada performance". Por outro lado, Friedman apresenta uma outra teoria que ela chama de "noção opositiva de performatividade." Baseada no modelo dramático de performance, a noção opositiva de performatividade não fecha a porta à possibilidade de agir, como tende a suceder com a posição radical-construtivista e determinista de Butler. Formado a partir da sobreposição de vários

[651] FRIEDMAN, Susan Stanford. "O 'falar da fronteira', o hibridismo e a performatividade. Teoria da cultura e da identidade nos espaços intersticiais da diferença." Trad. João Paulo Moreira. Revista Crítica de Ciências Sociais. Disponível em: > http://www.eurozine.com/articles/2002-06-10-friedman-pt.html<

contextos - dos estudos feministas, dos estudos pós-coloniais, dos estudos *queer* e dos estudos sobre a raça -, o performativo opositivo põe a tônica no modo como um grupo subordinado parodia ou imita jocosamente o grupo dominante. Essa imitação, levada a cabo nas fronteiras que demarcam a diferença - seja cultural, racial, sexual, de classe, etc. -, constitui uma performance com algo de especificamente distinto, e que põe em destaque, sob a forma de representação híbrida, o fosso existente entre as duas partes. Quer esta performance paródica se revista ou não de uma intencionalidade, a verdade é que ela tem como efeito desnaturalizar e desautorizar a estrutura de dominação, revelar-lhe o carácter de construção social, e sugerir a possibilidade de mudança - podendo todas estas dimensões serem interpretadas como atos de resistência deliberados ou inconscientes. Uma tal performatividade é intrinsecamente subversiva, e consentânea - tanto quanto à forma como quanto à função - com o potencial desestabilizador que caracteriza o hibridismo.[652]

Para a autora, a noção opositiva é a que se estabelece mediante o conceito de mímica como erosão da autoridade da cultura dominante, como já destaquei em Hommi Bhabha, e também aparece correlacionada nos estudos de Luce Irigaray, para quem através da *mímesis* pode se desequilibrar a relação vertical em que se estabelece a relação entre o eu e o outro, pois esta relação sempre parte de um eu que está acima do outro. A hierarquia da relação entre o eu e o outro é desmistificada pela autora observando que é impossível a horizontalidade desta relação que é construída a partir de um eu que, de acordo com a episteme racionalista e ocidentalista, se reconhece como sujeito único, historicamente branco e masculino. O outro, ou melhor, os outros que se colocam diante deste sujeito são sempre anulados em sua subjetividade. O mimetismo desautoriza o sujeito único por instituir uma horizontalidade que “marca a irredutibilidade entre o outro e eu” e instituindo-a “por fusão, contigüidade, empatia, mimetismo.” [653]

Adeodato se recusa a submeter-se a hierarquia que o coloca em posição de inferioridade como mulato, analfabeto, chefe de um movimento que se insurgiu contra a ordem social, e também como um criminoso. Aliás, a criminalidade de Adeodato Ramos é reveladora sobre os aspectos da civilização que decidem o que é a barbárie, mas acima de tudo, quem são os bárbaros. A antítese civilização e/ou

[652] Idem, ibidem.
[653] IRAGARAY, Luce. A questão do outro. Trad. Tânia Navarro Swain. Labrys, estudos feministas. N. 1-2/ Julho a dezembro/2002, p.11. Em: > www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray1.html<

barbárie é o fundamento da ilustração latino-americana que dita uma visão sobre os conflitos sociais, seja em Sarmiento ou Euclides da Cunha, para citar apenas dois grandes articuladores e fundadores do pensamento civilizacionista. O discurso da civilização fundou a República, mas espraiou-se em instituições educacionais, médicas e militares através das correntes positivistas e de onde se elaboravam os diagnósticos sociais. Adeodato era um fora da Lei, da lei biológica, política e econômica cujos objetivos são a evolução e a civilização e, como mímico, denunciou a lei como discurso e a identidade como performance.

4.6 Adeodato, trágico

Sobre a figura de Adeodato pairam os estigmas negativos do movimento do Contestado. Sempre ligado ao último período da Guerra, ele foi protagonista de episódios sangrentos dentro dos redutos, aplicando penas capitais a quem ousasse lhe desobedecer. Ele foi levado à liderança do movimento pelas suas qualidades como Par de França, um exímio guerreiro que se projetou durante a dura sucessão de confrontos com as tropas do exército brasileiro.

> "Sem dúvida, Adeodato se destacou entre os rebeldes; inicialmente, por sua habilidade militar. Por conta de sua atividade de tropeiro e domador, conhecia cada palmo do terreno por onde passava, onde conseguir gado para arrebanhar, onde e para quem vender couro e erva-mate em troca de suprimentos e munição. Manejava sua Winchester com extrema precisão, 'era bom atirador, uma coisa louca', na peleja com arma branca sabia como fazer 'sangrar o pescoço' do 'peludos'. Tinha amigos e compadres espalhados por todo o sertão, os quais lhe serviam de 'bombeiros' (espiões). Mas, acima de tudo, Adeodato tinha capacidade de liderança; em alguns despertava extrema fidelidade e dedicação; em outros, apenas temor. 'Ele mandava e não pedia'. Tinha uma voz grave e potente e impunha respeito apenas por sua presença. Também sabia encantar por suas habilidades artísticas, cantava décimas nas festas e gostava de entrar em 'porfias' como desafios de trova, a exemplo de um declamador repentista." [654]

Adeodato vivia o aprendizado das suas paixões, sua *hybris* o tornava passional em sua racionalidade e frio nas situações de limite humano. Foram as paixões que lhe deram o perfil carismático e enigmático de um líder. Mas, elas que o levaram a condição de líder também o levaram a decadência diante dos seus comandados. Adeodato, nos momentos finais da Guerra, cometeu vários crimes no

---

[654] MACHADO, P. P., op. cit., p.299.

âmbito interno dos redutos. Crimes estes, cujo entendimento passa pela tentativa de manutenção do movimento em sua fase de dispersão e pela tentativa de manter o poder diante do desespero pela derrota iminente, a qual se devia não apenas à atuação do exército, mas à condição sub-humana de fome e doenças que assolavam os redutos e impunham a muitos a rendição. Adeodato reprimia os sinais de fraqueza, mas retratar a complexidade deste momento final e a atitude de Adeodato é uma tarefa difícil que se contrapõe à facilidade com que é possível condená-lo. Refletindo essa preocupação, Donaldo Schüler, elabora uma visão mais distanciada da pragmática jurídica, amplificada tanto pela humanização da figura "bárbara" que passou à historiografia do Contestado como pela dimensão trágica:

> "Reunir historietas para incriminar Adeodato é fácil. Ele era chefe de Estado, era general de exército. (...) Todos os Estados procedem assim. Todos nós, em posição de mando procedemos assim. Fracos no poder são a ruína do Estado. Adeodato agiu como um príncipe matuto. Folheiem Maquiavel. Não penso em moral, refiro-me à eficácia. Querem um exemplo clássico? Eu os remeto à Ésquilo. Etéocles, versão helênica de Adeodato, baixou decreto proscrevendo a lamúria feminil. Não queria choro à vista de mortos e feridos. Se você aplaude o grego, não pode condenar o matuto. A comparação sustenta a universalidade de certos procedimentos. As determinações de Adeodato podem ter sido cruéis; desumanas, nunca. Levar uma população de vinte mil pessoas ao desespero, como fez Setembrino, foi humano? Adeodato se defendeu como pôde. Ponha-se no lugar dele." [655]

A atuação de Adeodato como último líder do movimento, no momento da derrocada final é o fundamento da sua condenação moral como homem, ainda que subalternizado, mas, esse momento não explica o necessário sobre essa figura. A idéia de um tratamento digno dessa importante personagem está contemplada na necessidade que vê Paulo Pinheiro Machado de recorrer ao enfoque biográfico, mas a perspectiva doxográfica se impõe mais uma vez e nos interpela inevitavelmente, como se observa no seguinte comentário do autor:

> "Adeodato era analfabeto. As fontes de que dispomos para estudar sua atuação são registros esparsos da imprensa catarinense, depoimentos de pessoas que participaram dos redutos (duas dezenas de depoimentos recolhidos por Mauricio Vinhas de Queiroz, Duglas Teixeira Monteiro, Walter Tenório Cavalcanti, Ivone Gallo, Delmir Valentini e por mim), algumas décimas de autoria atribuída a Adeodato, coletadas pelo folclorista Euclides Felippe, além de relatórios oficiais do chefe de polícia de Santa Catarina e do General Setembrino de Carvalho. Entre as fontes judiciárias, localizamos o inquérito policial aberto com sua prisão em Canoinhas e seu julgamento ocorrido em novembro de 1916, em Curitibanos. A escassez de fontes e o

[655] SCHÜLER, D. op. cit., p. 223.

> silêncio que ronda a atuação desta importante personalidade nos desafia a voltar a percorrer seus caminhos." [656]

Retomando: Adeodato é uma figura que não se restringe ao seu arquivo ou ao julgamento dos seus crimes, que levam a uma condenação imediata e sobre o qual pairam opiniões contraditórias. O primeiro e grande desafio é como encará-lo e é a este desafio que se propõe Schüler, quando o retrata como herói do povo, como guerreiro poeta comparado ao poeta lírico, o grego *Arquíloco de Paros*:

> "- Suponhamos Adeodato gênio da floresta, um homem oprimido que se rebela intempestivamente, um herói do povo, sem princípios nem lei, contra todos os princípios e contra todas as leis, sem projetos nem metas, a revolta pura, a ebulição da lava, rompida a crosta, a destruição em si mesma, a rebeldia indômita contra a opressão. Sendo analfabeto, não o cercava a escrita, a civilização da escrita. Lirismo puro, não esqueçam que era poeta. Não era poeta épico. Mesmo em sua versão oral, o épico ordena, amarra, submete a ação à ordem externa. O respeito a leis objetivas garante ao herói épico o triunfo. O herói épico amplia o espaço da civilização; como tal, ele se põe a serviço da ordem e ordena. Se quiserem confirmar a hipótese, leiam Homero. Adeodato era lírico. Se escrevesse, teria feito o que os modernistas fizeram, a embriaguez de Bandeira. Como não escrevia, fez do corpo um poema, o poema-corpo que explode como bomba. Luta para comer, viver, odiar e amar – Arquíloco. E na luta arrasa. Coloquem Adeodato na categoria dos cataclismas: uma enchente, uma floresta em chamas, um tufão. Submetam o tufão a princípios éticos...Adeodato foi isso, a explosão lírica, a dissonância, a desmedida de Stravinski. Adeodato foi preso e abatido como herói. Evadiu-se da prisão porque não há paredes para conter força bruta, lírica, dionisíaca. O bem e o mal só podem ser considerados no limite da civilização. Adeodato sofreu na margem, e como marginal se rebelou. Sofreu muito. Carregou sobre os seus ombros os males do seu povo. Ignorante, sofrido e rebelde, morreu. A terra castigada recolheu o sangue de um sofredor." [657]

A universalidade de Adeodato, segundo Schüler, o coloca no ponto oposto ao que grande parte da historiografia o colocou. Nesta perspectiva, ele deixa de ser um exemplo típico de bárbaro para integrar a civilização. Como civilizado, ele foi um homem que mostrou seus vícios, como os heróis trágicos. [658] Assim, o que seria a necessária passagem pela sua biografia transforma-se num esforço em retratar a sua genealogia, como um enfoque necessário do momento em que um fenômeno surge, os momentos que o antecederam e as forças que se apropriaram dele fazendo-

---

[656] Idem, ibidem, p.295.

[657] SCHÜLER, D. Império caboclo. 2ª edição. Florianópolis/Porto Alegre: Editora da UFSC/Movimento, 2004,
pp. 233-234.

[658] ÁVILA, Remédios. Identidad y tragédia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto. Barcelona: Editorial Crítica, 1999, p. 225.

o encarnar certos valores. [659] Por isso, vale a pena estender, ainda mais, o comentário de Donaldo Schüler:

> "Na terra dos pinhais concentrou-se um arquivo da história do Brasil. Fichário completo: o longo período colonial, a corte imperial do Rio de Janeiro, os ditadores da República, o mandonismo militar. E havia os régulos locais, os coronéis, um dos quais entornou o caldo, assassinando Praxedes. Os coronéis matavam inescrupulosamente para alargar seu império de cavalos e de bois. Misture tudo isso e dá Adeodato. Adeodato é filho das nossas enfermidades. Não esqueçamos o avanço da estrada de ferro que desalojou e matou às centenas. O governo de Hermes da Fonseca, em que a revolta de milhares explodiu, dava atenção ao choro? Onde é que Adeodato, esse pobre analfabeto, tinha exemplo de governo justo?" [660]

Para Schüler, não há, portanto, uma solução biográfica final que não reenvie a mesma pergunta da qual se partiu. Por isso, ele desenha o trágico como único cenário possível no qual Adeodato pode ser encarado sem os estigmas sociais ou individuais de degeneração que eram atribuídos aos caboclos como fanáticos.

Não haveria tragédia sem a impossibilidade de fazer coincidir razão e virtude. Não haveria tragédia sem o conflito entre o que é necessário e o que é inalcançável. Também não haveria tragédia se houvesse um final que se revelasse como solução, ao contrário, haveria apenas drama. [661]Esse é o sentido que liga utopia e tragédia. A ligação entre as duas se dá pela perda da esperança. Como diz Remédios Ávila: "La utopía y la tragédia se levantan, pues, sobre una pérdida y un duelo prévios, y les acompañará siempre algún tipo de luto", [662]que pode desencadear uma estagnação, especialmente no que diz respeito à memória. O luto, como destaquei anteriormente, é um momento necessário da elaboração das perdas que, no caso do Contestado não existiu como tal.

O luto não vivido pelos sobreviventes é irrepresentável e, por isso, o personagem Adeodato da peça *O Contestado* de Romário Borelli tem uma dimensão simbólica fundamental na memória da Guerra. Esse personagem surge somente no final da peça que coincide com os momentos finais daGuerra, com a derrota, com as rendições e com as fugas dos redutos. Tendo em vista que a maior parte da historiografia associa a liderança de Adeodato exclusivamente a um momento de terror interno, a aparição do Adeodato de Borelli modifica essa visão corrente pela personificação de um estado de espírito heróico que resguarda aquilo que os

---

[659] Idem, ibidem, pp.80-81.
[660] SCHÜLER, D., op. cit., p.224.
[661] ÁVILA, R., op. cit., p.295.
[662] Idem, ibidem, p. 297.

vencedores não podem tocar: a esperança. O luto não feito se coloca na personagem Adeodato como possibilidade de recuperar um sentimento que antecede à perda, como se fosse um adiamento e transforma essa *aporia* em um lugar de retomada da racionalidade. O discurso de Adeodato é uma atitude de pensamento sobre o sentido da luta e do fim iminente. O discurso de Adeodato é ele mesmo, ação.

Na fala do Adeodato de Borelli, explicita-se que a luta dos sertanejos do Contestado é maior do que o movimento, explicita-se um *ethos* cujo sentido é inassimilável pela sociedade, pelo mundo. O sinal de inconclusão da luta, mesmo diante da derrota, observado na fala e na fuga de Adeodato trazem à luz a heroicidade mediante a idéia de que o herói trágico cede a um destino que lhe é superior e que é, ao mesmo tempo, algo que lhe é apropriado ao seu próprio caráter, uma conseqüência das suas próprias ações, pois ele deseja aquilo que é constrangido a fazer. Diante da ação *ética* da personagem surge a empatia com o público, em outras palavras, surge a identificação entre personagem e espectador que Augusto Boal entende como conseqüência legítima da tragédia, onde reside a "sua enorme importância política." [663] Adeodato surge como herói, e sua heroicidade não passa pela sua trajetória como Par de França que chegou a líder do movimento. Não reside na representação da sua individualidade e conta pouco a sua biografia. A heroicidade de Adeodato reside no *ethos* que ele encarna através da sua única e última fala na peça, em que ele responde a um de seus comandados sobre o que fazer:

> " Tamo cercado...Aqui se costumava dizê que um home não morre quando tem companhero. Mais agora os companhero se arretiraro quage tudo. Uns pras cova, sem nome e sem cruiz, os outro se escondero ô se entregaro...é o fim. Meceis se espaiem se ainda dé. Que ninguém se arrependa do grito que deu, que foi bem dado. Eu, nascido e criado aqui nos mato, não sei dizê o que ta errado no mundo, que poço vi...mais arguma coisa ta muito errada. Se meceis que vão seguí por aí, um dia pudé adescobrí e pude consertá, se arreúna e conserte, que vale à pena. Vale a vida inté. Porque nóis não semo bandido, nem matemo por gosto, porque pelo memo impurso e pela mema ânsia, nóis enfrentemo o risco de morte, sogfremo e morremo. Se um home se alevanta e diz: "Vô morrê se fô perciso", mais pode não sê bonito, nem muito religioso, mais só acontece porque arguma coisa ta muito errada antes disso. Peço que vanceis me perdoe os grito e os comando de guerra, peço que vanceis se espaiem...pode se espaiá por aí, pode inté se entregá...mais não se renda por dentro, não se conforme. O Zé Maria já dizia: "Eu trago atraiz dos zóio coisa que não posso revelá! Eu trago atraiz dos zoio coisa que não posso revelá!... Vanceis pode sê como o profeta, inté que dê pra revelá." [664]

---

[663] BOAL, A. (2005) op. cit., pp. 75-76.
[664] BORELLI, R., op. cit., p.75.

A cena final do personagem Adeodato n' *O Contestado* é o momento da decadência do movimento, mas também da ascensão do bandido-banido a herói. Adeodato cai como herói e o seu vínculo de empatia com o público surge exatamente da sua não desistência, da qualidade ou virtude que - em certo sentido, como teimosia-, influenciou na derrota dos sertanejos, e que Borelli recupera como uma atitude virtuosa, porque inesperadamente equilibrada: mesmo vencido, ele não se rende "por dentro"; mesmo vencido, ele chama os companheiros a não desistir de lutar, mesmo que seja uma luta adiada para um momento mais propicio. A saída da situação de derrota e perigo, mediante a voz de prisão, é uma peripécia pela qual Adeodato consegue se livrar da situação e não sucumbir ao fracasso.

Do ponto de vista narrativo, o personagem Adeodato traduz também a perspectiva do próprio Borelli como intervenção crítica na memória do Contestado, especialmente, quando o coro repete durante a saída de Adeodato a frase: "os home de Adeodato vararo o Timbó", sinalizando a retirada e o espraiamento do movimento pelas terras do sertão. Esses homens e mulheres em fuga carregam a memória "atrás dos olhos" até que a possam revelar. [665]

O personagem Adeodato na peça de Borelli não é biográfica, sua verossimilhança radica no *ethos*, e logo podemos notar que o conceito de *ethos* adquire importância diante do protagonismo e da exemplaridade do herói. Valho-me da observação de Augusto Boal, para quem essa atuação mimética calcada sobre o *ethos* deve ser sempre uma conseqüência racional, por isso não se desvincula do pensamento. Daí a inseparabilidade do par *ethos-dianóia*, sendo o *ethos* a ação e a *dianóia*, o pensamento que a determina. Enfatiza Boal que "o discurso é, em si mesmo, ação, e que, por outro lado, não pode existir ação, por mais física e restrita que seja que não suponha uma razão." [666]

É possível traçar uma espécie de esboço para esse caminho do pensamento trágico de Adeodato. A relação entre *ethos* e *daimon*, entre a causa humana e a causa divina é, podemos dizer, numa visão moderna do trágico, uma experiência com as instituições e a justiça sem a possibilidade da catarse, o que leva a um inquietante confronto com o trágico enquanto experiência ética que não se desfaz. No âmbito da eticidade se inscreve o trágico, pois tal processo não se dá sem

[665] Idem, ibidem, p.76.
[666] BOAL, A. (2005) op. cit., p.74.

o sacrifício do destino individual ao Estado. [667] Assim, "a tragicidade do destino - característica da Antigüidade - torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência." [668] Nietzsche mostra que a história tem uma tragicidade fundamental, pois a história é trágica na medida em que suprime e sacrifica o indivíduo. Nietzsche contrapõe o dionisíaco (trágico) ao apolíneo (representação) e recoloca o indivíduo no enfrentamento histórico. Nisso também consiste a sua diferença em relação à Schopenhauer para quem a vontade (trágico) sucumbe à representação, sendo o processo trágico, o processo de dilaceramento do indivíduo até sua resignação diante da história. [669]

Nessa linhagem filosófica, o sentimento trágico corresponde à relação entre historicidade e representação. O irrepresentável, o indefinível da experiência corresponde ao trágico justamente porque confronta a atitude metafísica e historicista. Para Karl Jaspers é com o saber trágico que "tem início o movimento histórico, que sucede não apenas em acontecimentos externos, mas no âmago da própria humanidade." A tragédia antagoniza o historicismo aprofundando a oposição entre história e memória como ato individual, pois "... o trágico não está na transcendência, não está no fundamento do ser, mas na manifestação do tempo." Isso significa que existe antes do trágico, "uma consciência trágica e uma natureza histórica para as manifestações da consciência trágica." [670]

A consciência trágica traz no seu âmago, um saber que não provém da história, mas da dor da perda, por mais racional que se apresente tal consciência. O conhecimento advindo da dor e da sua irrepresentabilidade tem, hoje, como na antiguidade, um papel fundamental do (auto) conhecimento daquele que sofre. [671] Adeodato, na perda, redimensiona a sua atuação, a sua identidade e o próprio movimento, desenvolvendo um saber trágico. Esse *amor fati* traduz o sentimento trágico da reafirmação do indivíduo frente ao Estado e da sabedoria trágica pela qual o indivíduo aceita o seu destino, mas o faz como Adeodato, insubmisso.

---

[667] Idem, ibidem, p.38.
[668] SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico.Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.99.
[669] Idem, ibidem, p. 69.
[670] JASPERS, Karl. O trágico. Trad. Ronel Alberti da Rosa. Florianópolis: Nefelibata, 2004, pp.116-119.
[671] VECCHI, Roberto. 'O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade da cultura brasileira.". In: VECCHI, R. e FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.) Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil. São Paulo: UNIMARCO, 2004, p. 116.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.) Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____Estâncias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Tradução Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 1995.

_____Infância y historia. Destrucción de la experiência y origen de la historia. 2ª edição. Tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AMIN, Espiridião. Resposta à carta dos catarinenses. Florianópolis, 1987.

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. Tradução Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. 17ª edição. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

______Ética a nicômacos. Tradução Mario da Gama Cury. 4ª edição. Brasília: Ed.UnB, 2001.

______Parva naturalia. Tradução Jorge Serrano. Madri: Alianza Editorial, 1993.

______Poética. Tradução Eudoro de Souza. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSOCIATION FREUDIENNE INTERNATIONALE / MAISON DE L'AMERIQUE LATINE. Um inconsciente pós-colonial, se é que ele existe. Tradução Angela Jesuino Ferreto (et al.). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

AUERBACH, Erich. Mimesis. A representação da realidade na cultura ocidental. 2a edição. Tradução George Sperber. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AURAS, Marli. Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla. Florianópolis: Ed. UFSC/Cortez, 1984.

______Poder oligárquico catarinense: da Guerra dos "fanáticos" do Contestado à "Opção pelos pequenos". Tese de doutorado. PUC/SP, 1991.

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ÁVILA, Remédios. Identidad y tragédia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BADIOU, Alain. Conferências de Alain Badiou no Brasil. Tradução Célio Garcia. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

______La idea de justicia. Conferência pronunciada em 032 de junho de 2004 na Faculdad de Humanidades y Artes em Rosário/ Argentina. Tradução Alejandro Moreira. Disponível em >http://arje.hotusa.org/filpol19.htm< (acesso em 23/11/2004).

_____ Deleuze. O clamor do ser. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BARBERO, Santiago G. La noción de *mímesis* em Aristóteles. Córdoba: El copista, 2004.

BARTHES, Roland. A aventura semiológica. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAZIN, Germain. Barroco e Rococó. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica. Arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

______Origem do drama barroco alemão. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. Tradução Júlia Mainardi. São Paulo:Companhia das Letras, 1993.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BODEI, Remo. As lógicas do delírio. Razão, afeto, loucura. Tradução Letizia Zini Antunes. Bauru: EDUSC, 2003.

BORELLI, Romário José. O Contestado. Peça teatral, 1971.

BORGES, Contador. "A santidade em crise". (Apêndice) In: FLAUBERT, G., As tentações de Santo Antão. São Paulo: Iluminuras, 2004.

BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. A campanha do Contestado. 2ª edição. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

_____João Maria – Interpretação do Contestado. São Paulo: Nacional, 1960.

CAMIGLIERI, Laurence (et. al.). As mais belas lendas da Idade Média. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. Zumbí, Tiradentes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: CANDIDO, A. Tese e Antítese. 3ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (pp. 119-139)

CALABRESE, Omar. A idade neobarroca.Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALLOIS, Roger. Acercamientos a lo imaginario. Tradução José Andrés Pérez Carballo. México: FCC, 1993.

______O mito e o homem. 2a edição. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Portugal. Edições 70, 1972.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). Tradução Cláudio Valladão de Mattos. In; NESTROVSKI, A. E SELIGMAN-SILVA, M. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000. (pp. 111-136)

CASSIN, Barbara. O efeito sofístico. Tradução Ana Lúcia de Oliveira (et al.). São Paulo: Editora 34, 2005.

______LORAUX, Nicole e PESCHANSKI, Catherine. Gregos, bárbaros, estrangeiros. A cidade e seus outros. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CAVALCANTI, Walter Tenório. Guerra do contestado, verdade histórica. 2ª edição. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. 22ª edição. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

______ A invenção do cotidiano. Vol.1. Artes de fazer. 9ª edição. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHARTIER, Roger. A história cultural.Entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política. Tradução Theo Santiago. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

COLLI, Giorgio. O nascimento da filosofia. Tradução Federico Carotti. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

CORREIA, João David Pinto. Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa. Lisboa: Colibri, 1993.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. Mímesis e modernidade. Formas das sombras. 2ª edição. São Paulo: Graal, 2003.

______O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

______Vida e mímesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CUNHA, Antonio. Contestado, A guerra do dragão de fogo contra o exército encantado. Peça teatral, 2002.

DAVID-NASIO, Juan. O livro da dor e do amor. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DELEUZE, Gilles. Espinosa. Filosofia Prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_______A dobra. Leibniz e o barroco. 2a edição. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000.

_______Proust e os signos. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELUMEAU, Jean. Mil anos de felicidade. Uma história do paraíso. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DERENGOSKI, Paulo Ramos. O desmoronamento do mundo jagunço. Florianópolis: FCC, 1986.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo, uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIOCESE de Santa Maria > http://www.diocesesantamaria.org.br/_in/p_pastor/2002/p_pastor.htm<

DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSSE, François. A história. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). Mímesis e expressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DUBOIS, Claude-Gilbert. Le baroque. Profundeurs de l'apparence. Paris: Librairie Larousse, 1973.

_________________. O imaginário da renascença. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Ed.UnB, 1995.

DUBY, Georges. O tempo das catedrais. Arte e Sociedade, 980-1420. Tradução José Saramago. Lisboa: Ed. Estampa, 1993.

____________. Guerreiros e camponeses. Os primórdios do crescimento econômico europeu, séc. VII-XII. Tradução Elisa Pinto Ferreira. Lisboa: Ed. Estampa, 1980.

ECHEVERRÍA, Bolívar. “El *ethos* barroco”. In: ECHEVERRÌA, B. (comp.). Modernidad, mestizaje cultural, *ethos* barroco. México D.F.: UNAM/ El equilibrista, 1994. (pp. 13-36).

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

ESPIG, Márcia Janete. “O uso da fonte jornalística no trabalho historiográfico: o caso do Contestado.” In: *Estudos Ibero-americanos*. PUCRS, v.XXIV, n.2, 1998, pp.269-289.

ESPINOSA, Baruch. Espinosa. Ética. Os Pensadores. Tradução Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ESTÉTICA TEATRAL. Textos de Platão a Brecht. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

FACHEL, José Fraga. Monge João Maria. Recusa dos excluídos. Porto alegre/ Florianópolis: Ed. UFSC/UFRGS, 1995.

FEBVRE, Lucien. Honra e Pátria. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FELIPPE, Euclides. O último jagunço. Folclore na Guerra do Contestado. Curitibanos: Universidade do Contestado, 1995.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1979.

FLAUBERT, Gustave. As tentações de Santo Antão. Tradução Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

______La religión del arte. Tradução Argentina Carreras. Buenos Aires: Editorial Elevación, 1947.

FLESTER, Alba (et al.). Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet. Tradução André Luís de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_______A verdade e as formas jurídicas. Tradução Roberto C. M. Machado e Eduardo J. Morais. Rio de janeiro: Nau Edições, 1996.

_______ Em defesa da sociedade. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO Jr., Hilário. A Eva barbada. São Paulo: Ed. USP, 1996.

______As utopias medievais. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

FREIRE. Antonio. A catarse em Aristóteles. Braga: Faculdade de Filosofia, 1982.

FREUD, Sigmund. “Reflexões para os tempos de guerra e morte”. In: FREUD, S. Obras Completas. Tradução Themira de Oliveira Brito (et al.). Vol. XIV (1914-1916). Imago: Rio de Janeiro, 1974.

______ Más allá del principio de placer. Trad. José l. Etcheverry. Buenos aires: Amorrortu, 1979, vol 18.

FRIEDMAN, Susan Stanford. “O ‘falar da fronteira’, o hibridismo e a performatividade. Teoria da cultura e da identidade nos espaços intersticiais da diferença.” Tradução João Paulo Moreira. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Disponível em: > http://www.eurozine.com/articles/2002-06-10-friedman-pt.html<

FUCHS, Bárbara. Mímesis and Empire. The New World, Islam, and european identities. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLO, Ivone C. D’Avila. O Contestado. O sonho do milênio igualitário. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gerard. "Fronteras del relato". In: *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*, Tradução Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, (pp.193-208), 1970.

GEBAUER, Günter e WULF, Christoph. Mimese na cultura. Tradução Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIBERTI, Eva. : >http://www.evagiberti.com/articulos/ddhh03.shtml<. (acesso em 25 de maio de 2005)

GIRARD, René. A violência e o sagrado. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____Literatura, mímesis y antropologia. Tradução Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa, 1997.

GRUZINSKI, Serge e BERNAND, Carmen. História do Novo Mundo. Da descoberta à conquista, uma experiência européia (1492-1550). Tradução Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____ La colonización de lo imaginário. México: FCC, 2000.

_____O pensamento mestiço. Tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão: Veredas. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich e ROCHA, João Cezar de C. (orgs.). Máscaras da mímesis. A obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HANSEN, João Adolfo. “Mímesis: figura, retórica e imagem”. In: Erich Auerbach. V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994,

HARTOG, François. A história de Homero a Santo Agostinho. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUME, David. História natural da religião. Trad. Jaimir Conte. São Paulo: Ed.UNESP, 2005.

HUYSSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª edição. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IRAGARAY, Luce. "A questão do outro". Tradução Tânia Navarro Swain. *Labrys, estudos feministas.* 1-2/Julho/dezembro/2002.
Disponível em:www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray1.html< (acesso em 12 de novembro de 2005).

JAERGER, Werner. Paidéia. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução São Paulo: Ática, 1996.

JASPERS, Karl. O trágico. Tradução Ronel Alberti da Rosa. Florianópolis: Nefelibata, 2004.

KEHL, Maria Rita. "Fetichismo". In: BUCCI, E. e KEHL, M. R. (orgs.). Videologias, São Paulo: Boitempo, 2004. (pp. 63-84)

LACAN, Jacques. O Seminário. Mais, ainda. Livro 20. 2a edição. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1982.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia. Tradução João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

______ "Poética e política." Tradução João Camillo Penna e Virginia de Araujo Figueiredo. *Revista O que nos faz pensar*, n. 10, vol. 2. São Luiz, outubro de 1996, (pp.139-163).

LAFAYE, Jacques. Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas. Tradução Juan José Utrilla. México: FCC, 1984.

______ Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. Prefacio de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

LEMOS, Alfredo de Oliveira. A história dos fanáticos em Santa Catarina e parte da minha vida naqueles tempos – 1913-1916. Passo Fundo: Ed. Berthier, s/d.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 5ª edição. Tradução Irene Ferreira (et al.). Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MACEDO, José Rivair Macedo e ESPIG, Márcia Janete. "De Roncesvales ao Contestado: resignificações da memória carolíngia na Península Ibérica e no Brasil." *Revista Estudos Ibero-americanos*, PUCRS, v.XXV, n.1, junho/ 1998, pp. 135-159.

MACHADO, Paulo Pinheiro. Lideranças do Contestado. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

MAFFESOLI, Michael. O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-

modernas. Tradução Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise de textos de comunicação. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MAQUIAVEL, Nicolau. Comentário sobre as primeiras décadas de Tito Lívio. 2ª edição. Tradução Sérgio Bath. Brasília: UNB, 1979.

MARAVALL, José Antonio. La cultura del barroco. Barcelona: Ariel, 1975.

MARTINS, Pedro. Anjos de cara suja. Etnografia da comunidade cafuza. Petrópolis: Vozes, 1995.

MATTOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MESTRES DA PINTURA. Hieronymus Bosch (1450?-1516). São Paulo: Abril Cultural, 1977.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. Os errantes do novo século. Um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MUSEU DO CONTESTADO: http://www.cdr.unc.br/ambientes/museu/museu.htm. (acesso em 16 de março de 2005)

NANCY, Jean-Luc e LACOUE-LABARTHE, Philippe. O mito nazista. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEGRI, Antonio. 5 lições sobre Império. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

_____*Kairós*, *Alma Vênus*, *multitudo*. Nove lições ensinadas a mim mesmo. Tradução Orlando dos Reis e Marcello Lino. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

______HARDT, Michael. Império. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na idade trágica dos gregos. Lisboa: Edições 70, s/d.

______Genealogia da moral. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_______Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2005.

NORA, Pierre. “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares”. In: *Revista*

Projeto História. PUC-SP, São Paulo, n. 10, 1993, (pp.7-28).

O DIREITO À MEMÓRIA. Patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

OLIVEIRA, Beneval de. Planaltos de frio e lama. Os fanáticos do Contestado, o meio – o homem – a guerra. Florianópolis: FCC, 1985.

OLIVEIRA, Susan A. de. Contestado: visões e projeções da modernidade. Dissertação de mestrado em Literatura. UFSC/ 2001.

ONG, Walter. Oralidade e cultura escrita. A tecnologização da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszki. Campinas: Papirus, 1998.

PLATÃO. A República. Tradução M.H. R. Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

_____ Diálogos. Protágoras- Górgias- Fedão. 2ª edição. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2002.

PELBART, Peter Pál. "A morte estrangeira e o tempo não reconciliado". In: KOLTAI, Caterine (org.) O estrangeiro, São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

______Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão. São paulo: Brasiliense, 1989.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. D. Sebastião no Brasil. O imaginário em movimentos messiânicos nacionais. > http://www.usp.br/revistausp/n20/fisauratexto.html<, acesso em 04/10/2005.

______O campesinato brasileiro. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1976.

QUEIROZ, Eça de. Reliquias: sobre a nudez forte da verdade – o manto diaphano da phantasia, 1887. > http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/dig_nacional/cd-digita/jpg/l-43948-p/index-HTML/M_index.html< (acesso em 13 de outubro de 2005).

RABINOVITCH, Diana. A angústia e o desejo do outro. Tradução André Luís de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

RAMA, Ángel. A cidade das letras. Tradução Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

______La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

______Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo Veintiuno, 1985.

RICHARD, Nelly. Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

_____Tempo e narrativa. Tomo III. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus,

1997.

RIQUEN, Martin de. Resumen de versificación española. Barcelona: Ed. Seix Barral, S., 1959.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARDUY, Severo. Antologia. México: FCC, 2000.

SASSI, Guido Wilmar. Geração do deserto. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. Império Caboclo. 2ª edição. Florianópolis/Porto Alegre: Editora da UFSC/Movimento, 2004.

STULZER, Frei Aurélio. A Guerra dos fanáticos (1912-1916), a contribuição dos franciscanos. Vila Velha: Vozes, 1982.

SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____Teoria do drama burguês (século XVIII). Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____Teoria do drama moderno (1880-1950). Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TAPIÉ, Victor-Lucien. O barroco. Tradução Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: EDUSP/ Cultrix, 1983.

TAUSSIG, Michael. Mimesis and alterity: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.

THEODORO, Janice. América Barroca. Tema e variações. São Paulo: EDUSP/ Nova Fronteira, 1992.

THOMÉ, Nilson. A aviação militar no Contestado. Réquiem para Kirk. Caçador: Impressora Universal, 1985/1986.

_____"Os caminhos esquecidos do Contestado". *A notícia*. 18/fevereiro/2003.
> http://www.an.com.br/2003/fev/18/0tur.htm< (acesso em 05/07/2005)

_____Os iluminados: personagens e manifestações místicas e messiânicas no Contestado. Florianópolis: Insular, 1999.

TODOROV, Tzvetan. Poética da Prosa. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VINHAS de QUEIROZ, Maurício. Messianismo e conflito social. (A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916). 3ª edição. São Paulo: Ática, 1981.

WALDRIGUES, Augusto. História do monge João Maria. Curitiba, 1985. (mimeo)

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Tradução Waltencir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WINTER, Jay. "A geração da memória: reflexões sobre o '*boom* da memória' nos estudos contemporâneos de história". Tradução Claudia Valladão de Mattos. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.).Palavra e imagem: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, (pp. 67-90).

VALÉRY, Paul. "A tentação de (São) Flaubert". Tradução Maiza Martins Siqueira. In: FLAUBERT, G., As tentações de Santo Antão. Tradução Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

VECCHI, R. e FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.) Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

VERGNIÈRES, Solange. Ética e Política em Aristóteles, physis, ethos, nomos. 2ª edição. Tradução Constança Marcondes César. São Paulo: Paulus, 2003.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª edição. Brasília: Ed. UnB, 1998.

VICH, Victor e ZAVALLA, Virginia. Políticas de la voz. Teoria crítica sobre el discurso oral. (livro inédito)

VIDA de S. Antão (por Santo Atanásio). Tradução Monjas do mosteiro da Virgem. Petrópolis.
>http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/monaquismo/vida_de_santo_antao_indice.htm

VIDAL-NAQUET, Pierre. O mundo de Homero. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VOLTAIRE. Questões sobre os milagres. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VOVELLE, Michel. Imagens e imaginário na história. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.

ZIZEK, Slavoj. Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da ideologia. Tradução

Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____L’ecriture et la voix (D’une littérature populaire brésilienne). *Critique: littératures populaires, du dit a l’écrit*. Paris, Mars, 1980/394.

_____Pour une poétique de la voix. Poetique: *Revue de théorie et d’analyse littéraires*. Paris, Novembre, 1979/40.